



Ord og dekor

- å dekorere moskeen med fromme ord og koransitater i Oslo

Kari Lund



Masteroppgave i religionshistorie
Institutt for kulturhistorie og orientalske språk
Universitetet i Oslo, våren 2007

Fotoet på forsiden

Foto: Kari Lund, september 2006.

Fotoet på forsiden viser en rund, gjennomskinnelig, lys grønn glassplate med sandblåst skrift. Med den største skriften står det: *ya rasul Allah*¹; *O Guds sendebud*, som er en omtale av Profeten Muhammad. Til venstre med mindre skrift over to linjer, står det: *salla Allah alayka wa sallam; Guds fred og velsignelse være med deg*.

Glassplaten er lagd ved Hadeland Glassverk, og den er en gave til Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat. Den er montert i vinduet til venstre for *mihrab*en i hovedrommet i andre etasje. Bak glassplaten kan vi se gitterverket i metall som går fra gateplan til taket.

¹ ”Allah, Gud, er fremkommet ved sammendragning av arabisk bestemt artikkel *al* og *ilah*, en gud, altså egentlig: guden, ... ” Kværne og Vogt 2002:16.

Sammendrag

Muslimene tillegger arabisk en hellig dimensjon og dekorerer moskeen med kalligraferte tekster. De har to dimensjoner: tekst og estetikk.

Jeg undersøker og analyserer *valg*, *kunnskap* og *opplevelse* av kalligrafien blant norske muslimer i Oslo. I undersøkelsen om *valg* intervjuet jeg styreleder og imam, og når det gjelder *kunnskap* og *opplevelse* intervjuet jeg vanlige medlemmer i en moské. I tillegg spør jeg alle informantene som har pakistansk opprinnelse, om det arabiske språket i kalligrafien kan oversettes.

Oppgaven bygger på empirisk materiale fra kvalitative intervjuer, og hovedvekten av feltarbeidet gjennomførte jeg høsten 2005. Jeg legger størst vekt på moskeen Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat (CJAS), fordi den var under bygging da jeg startet masterstudiet. Jeg skriver også om den gamle moskeen og om moskeen World Islamic Mission (WIM).

Etter å ha introdusert islamsk kalligrafi som ”nytt” i Norge, gitt bakgrunnskunnskap om arabisk, islamsk kunst og –kalligrafi, beskriver jeg moskeene i det urbane rommet, og utfordringene med å bygge moské i Norge. Jeg beskriver deler av den øvrige utsmykningen i moskeene for å sette kalligrafien inn i en kontekst.

Som teoretisk innfallsvinkel bruker jeg Jonathan Z. Smith. Han mener at det er vi som gir stedet/rommet mening, og på samme måte gir muslimene kalligrafien mening. I tillegg til Smith bruker jeg et kjønnnet fugle- og froskeperspektiv for å undersøke og analysere hva medlemmene ser av kalligrafien fra sine respektive steder, fordi muslimene praktiserer segregering i moskeen.

Det jeg kom frem til er at styreleder og imam velger kjente ord og sitater, og at det er ulike oppfatninger om kalligrafien er budskap eller pynt. Medlemmene har generelt god kunnskap om kalligrafien, og sier at den gir en positiv opplevelse. Kvinnene ser ikke hovedutsmykningen fra sitt sted i moskeen. Svarene viser at det er mer utenkelig enn tenkelig å oversette arabisk til norsk i de kalligraferte tekstene. Konsekvensen av å oversette arabisk til norsk fører til omklassering av tekstene på veggen. Oppgaven munner ut i at jeg stiller et prinsipielt spørsmål om bruk av religiøst budskap som dekor i det urbane rommet.

Takk

En stor takk til alle informantene, som velvillig satte av tid og svarte på spørsmålene mine.

En spesiell takk til Tanver Hussain, som var fast kontaktperson i Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat Norway, og Mohammed Ashraf som viste meg rundt i nybygget før moskeen åpnet. Takk til Najeeb Naz i World Islamic Mission, som også har vært tilgjengelig på e-post i ettertid.

Oppgaven bygger på materialet fra intervjuer, og jeg prøver etter beste evne å ivareta informantenes utsagn og meninger, men tilsist er det jeg som står ansvarlig for hvordan det er presentert her.

Takk til veilederen min Saphinaz Amal-Naguib.

Takk til Anders Gustavsson som var bi-veileder i avslutningen med oppgaven.

Takk til Sigurd Hjelde som oversatte hebraiske tekster til norsk.

Takk til Mary Moubarak som så gjennom kapittelet om arabisk, fotomaterialet mitt av de kalligraferte tekstene i CJAS, transkripsjonene og oversettelsene av dem.

Takk til medstudent Sølve Skagen som hjalp meg å tilpasse fotoene til oppgaven.

Takk til medstudenter på religionshistorie for uformelle samtaler, diskusjoner, interesse og tips vedrørende oppgaven, og studenter på andre fag som hjalp meg å oppklare og oversette arabiske ord og uttrykk til norsk.

Takk til venninner som korrekturleste, ga verdifulle tilbakemeldinger og oppmuntret meg underveis.

Tilslutt takk til KOH.

Kari Lund

Oslo, juni 2007.

Forord

”Stjernehimmelen er kaotisk – i dette mylder råder ingen påvis[e]lig organisasjon eller systematikk. Men dette er mer enn hva øyet kan avfinne seg med. Det utvelger seg de særlig lysende stjerner og trekker usynlige linjer mellom dem, slik at de danner grupper – figurer som det er mulig å holde sammen på. Og ikke nok med det: Med oppbydelse av den største fantasi tegner det også linjer *omkring* disse figurer, inntil det får dem til å ligne noe velkjent, en vekt, en skorpion eller mannen Orion. Og til alle tider har menneskene funnet frem til de samme stjernebilder, selv om oppfatningene av hva de ligner, nok har skiftet.” (Brockmann 1968:62-63, forfatterens kursivering)

Innhold

1	Innledning	1
1.1	Veien til masteroppgaven.....	1
1.2	Kalligrafien – etablert kunstform i den muslimske verden og ”nytt” i Norge	2
1.3	Problemstilling og avgrensning.....	5
1.4	Begrepsavklaringer.....	6
1.5	Metoder	8
1.5.1	Informantpresentasjon	8
1.5.2	Kvalitative intervjuer.....	10
1.5.3	Observasjon.....	11
1.5.4	Refleksjoner over informanter	12
1.5.5	Refleksjoner over feltarbeidet	13
1.5.6	Refleksjoner over språk og bruk av tolk	16
1.5.7	Refleksjoner rundt bruk av materialet som kilde	18
1.5.8	Kildekritikk	21
1.6	Teori	22
1.7	Tidligere forskning	23
2	Det arabiske alfabetet, islamsk kunst og -kalligrafi	25
2.1	Det arabiske alfabetet	25
2.2	Islamsk kunst.....	29
2.3	Islamsk kalligrafi.....	35
3	Øst for vest; moskeene i Oslos urbane rom	38
3.1	Å bygge moské i et ikke-muslimsk land	40
3.2	Å skape ”hellig rom og sted”	46
3.3	Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat Norway; fra bønnerom til moské	49
3.3.1	Jernvarelager transformert til moské, den gamle CJAS i Urtegata	50
3.3.2	Fromme ord og koransitater i den gamle CJAS	54
3.3.3	Parkeringsplass blir praktmoské, den nye CJAS i Motzfeldtsgate.....	58

3.4	Moskeen World Islamic Mission	64
4	Kalligraferte tekster i den nye CJAS.....	67
4.1	”Vi har tenkt, men ikke bestemt”, forslag til kalligraferte tekster	67
4.2	Hvorfor velger informantene disse kalligraferte tekstene?	69
4.3	Hvem har det avgjørende ordet ved valg av kalligraferte tekster?.....	71
4.4	Finnes det regler for plasseringen av de kalligraferte tekstene?	73
4.5	Fromme ord og koransitater i den nye CJAS ved åpningen i juni 2006	77
5	Kunnskap om ”art og kalligrafi og sånn”.....	81
6	Opplevelse av de kalligraferte tekstene.....	86
7	Kjønnets fugle- og froskeperspektiv på de kalligraferte tekstene.....	89
7.1	Hvor ofte går informantene i moskeen?.....	91
7.2	Hvem ser hva i moskeen?.....	92
7.3	Kalligrafien versus ”bildet” på videoskjermen i bønnerommet	94
8	Arabisk til Dovre faller eller oversette?	95
8.1	Informantene i gruppe én om oversettelse	95
8.2	Informantene i gruppe to om oversettelse	99
8.3	Oversettelse fører til omplassering på veggen	99
9	Ord eller dekor? Islamsk tilstedeværelse i det urbane rommet	103
10	Avslutning: Tiden går, de kalligraferte tekstene består	108
11	Forkortninger av moskénavn.....	110
12	Ordforklaringer	111
13	Litteratur.....	113
13.1	Oppslagsverk.....	118
13.2	Aviser	118
13.3	Fotomateriale.....	119
14	Vedlegg:	120
14.1	Informasjonsbrev om intervjuet til Hussain i CJAS, februar 2005.....	121

14.2	Brev til alle informantene om informasjon og samtykke, høsten 2005.	122
14.3	Spørreguide om valg av kalligrafi og dens plass i byggeprosessen, Hussain i CJAS, prøvelfeltarbeid, februar 2005.	123
14.4	Spørreguide om valg av kalligrafi og dens plass i byggeprosessen, Ashraf i CJAS, september 2005.	124
14.5	Revidert spørreguide om valg av kalligrafi og dens plass i byggeprosessen, Ashraf i CJAS, september 2005.	125
14.6	Spørreguide på engelsk (oversatt fra norsk) om valg av kalligrafi og dens plass i byggeprosessen, Abdel i CJAS, oktober 2005.	126
14.7	Spørreguide om valg av kalligrafi og dens plass i byggeprosessen, Naz i WIM, august 2005.	127
14.8	Spørreguide om kunnskap og opplevelse av kalligrafien til informanter i gruppe to, august 2005.	128
14.9	Revidert spørreguide om kunnskap og opplevelse av kalligrafien til informanter i gruppe to, august 2005.	129



Foto: Kari Lund, februar 2005.

Foto 1: *Bismillah irrahman irrahim*: i Guds, den barmhjertiges, den nåderikes navn. *Basmalaen* innleder hver sure i Koranen med unntak av sure 9, gjøremål og viktige begivenheter i livet. Den hang på kontoret til styrelederen i den gamle Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat, se kapittel *Fromme ord og koransitater i den gamle CJAS*.

1 Innledning

1.1 Veien til masteroppgaven

Fascinasjonen for kalligrafi startet da jeg så noen vakre håndskrevne bøker i et av de gresk-ortodokse klostrene i Meteora i Hellas, og den første moskeen jeg besøkte var Sultan Ahmed moskeen i Istanbul. Flisene som pryder interiøret, har gitt moskeen navnet som den er mest kjent under i dag: Den blå moské. Det var opplevelsen av det store, blå, åpne rommet i moskeen, som gjorde størst inntrykk den gangen. Disse to opplevelsene våren og sommeren 1986 har ligget og godgjort seg, og valget av den islamske kalligrafien er ny og gjort i forbindelse med masteroppgaven.

Jeg kjenner det arabiske alfabetet og kan stave meg gjennom ord når de er tydelig skrevet, og to av de muslimske landene jeg har reist i har arabisk som hovedspråk. Høsten 2004 besøkte jeg Den store moské og muslimske institutt² i Paris, men jeg slapp ikke inn i kvinnenens rom eller i hovedrommet, fordi jeg ikke er muslim. Derfor så jeg bare de kalligraferte tekstene, som dekorerer et parti på veggene rundt gårdsrommet.

På reisene i de muslimske landene erfarte jeg å bli passet på fordi jeg er kvinne, og jeg ble henvist til kvinnefellesskapet i sosiale sammenhenger. Både utenlands og hjemme har jeg vært til stede og noen ganger deltatt ved ulike ritualer og høytider. Bare ved én anledning foregikk dette i moskeen, og det var i Oslo ved *salat al-janaza*: bønningen for en avdød. Jeg ser i ettertid at jeg ikke var med i moskeen ved flere anledninger, fordi den i hovedsak er mennenes domene.

Erfaringene jeg har tilegnet meg i de ulike kulturelle kontekstene over mange år har bidratt til å gi meg innsikt og kunnskap. Tidligere har det vært tradisjon i religionshistoriefaget å gjøre feltarbeid over lang tid utenfor Europa etter forbilde fra antropologien (Gustavsson 2005:12). Jeg ser det som interessant og nyttig å gjøre feltarbeid i min egen by, fordi Oslo har to nybygde moskeer. Religionshistorikeren Tilde Rosmer skriver:

Ifølge Hans-Georg Gadamer er det et faktum at vi ikke kan kvitte oss med våre egne historiske omstendigheter og derfor ikke vår forutforståelse. Ifølge han er ”for-dom” eller ”for-forståelse” summen av våre forutinntattheter som styrer vår forståelse av alt som er nytt for oss. (Rosmer 2005:50)

Med Rosmers ord fra Gadamer om forforståelse bygd på tidligere ervervet kunnskap og erfaring, gikk jeg med norske, sekulær-kristelige briller, født og oppvokst i et luthersk

² Moskeen ble bygd i 1922-26 som den første i Frankrike, og den ligger i 5. bydel, Holod og Khan 1997:228-230.

statskirkelig samfunn³ for å undersøke *valg, kunnskap og opplevelse* av kalligrafien i moskeen blant norske muslimer i bydel Gamle Oslo.

1.2 Kalligrafien – etablert kunstform i den muslimske verden og ”nytt” i Norge

Koranen har flere vers som poengterer viktigheten av å skrive. I Sure 96: En seig klump, vers 3-4: ”Forkynn! Se, Herren er den store velgjører, som ved pennen har undervist,” og i sure 68: Pennen, vers 1: ”Ved pennen, og det man skriver!” Ifølge professor i indo-muslimsk kultur Annemarie Schimmel⁴ (1922-2003) understreker de to surene viktigheten av å skrive, og det sies at alt var skrevet ned før det ble åpenbart (Schimmel 1970:1). Det kan vi kan lese i sure 85: Stjernemylderet, vers 21-22: ”Ja, dette er en herlig Koran, på en vel forvart himmelsk tavle.”

Skrijving har på denne måten blitt sagt å skulle ha guddommelig opprinnelse, at menneskets skjebne er skrevet ned siden før evigheten, og Gud omtales i mangt et dikt som Den evige kalligraf. Det er derfor naturlig at muslimene tidlig skrev Koranen på en måte som var verdt dens evige skjønnhet, og at de lærer seg arabisk for å utføre bønnene og resitere Koranen. Det arabiske alfabetet ble således et særpreget trekk for alle muslimer fra Vest-Afrika til Indonesia. Det er bare i våre dager at noen går for vestliggjøring og bruker latinsk eller i Sentral-Asia kyrilliske bokstaver, for fremdeles føler muslimer seg knyttet til ”Koranens bokstaver” eller visse ”religiøse” kvaliteter som de knytter til bokstavene (Schimmel 1970:2, forfatterens utheving).

Ordet *kalligrafi* kommer fra gresk der *kali* betyr god eller vakker, og *graphein* betyr å skrive eller risse. Kalligrafi er skjønnskrift som kaster glans over teksten. Skriften er formen mens teksten er innholdet. Kalligrafien ble utført på ulike materialer, og den skiller seg fra vanlig håndskrift ved at man brukte bredkantet penn, pensel, hugget eller skar inn i materialet. På den måten er materialet med på å forme skriften. Det å skrive var et håndverk, og den vakre skriften var også med på å gi en tekst autoritet. I vår kulturkrets ble skrivekunsten holdt i hevd i den kristne kirke og utallige klostre. Fra å være et håndverk utviklet kalligrafien seg til en selvstendig kunstform på slutten av 1900-tallet (Harris 2001:11). Så selv om trykkekunsten, skrivemaskinen og dagens avanserte datateknologi letter menneskets behov for å uttrykke seg, holdes vakker håndskrift i hevd.

³ Jeg har lånt ordene om ´norske, sekulær-kristelige briller, født og oppvokst i et luthersk statskirkelig samfunn´ av Tom Egil Hverven 2006.

⁴ Som en uvanlig ære er en bulevard i Lahore, Pakistan, navngitt etter henne for hennes bidrag til islam-studier, Schimmel 1994:baksiden på bokomslaget.

De tidligste funn av kalligrafi er gjort i Klippedomen⁵ i Jerusalem⁶. Den ble bygd på slutten av 600-tallet, og er det tidligste bevarte eksempelet på islamsk arkitektur. Hovedinntrykket når vi ser Klippedomen er den åttekantete formen, den blå fargen som dominerer og den ruvende kuppelen i gull. I eldre litteratur er den feilaktig kalt Umar-moskeen: "For a shrine it is – not a mosque as is commonly supposed ..." (Harpur 1994:36 og 39) Ifølge historiker og arabist Paul Lunde inneholder dekoren i Klippedomen blant annet inskripsjoner med koranvers i eksteriør og interiør (Lunde 2004:51). På et felt øverst på den åttekantete fasaden er det inskripsjoner med koranvers som løper 250 meter rundt bygget (Bloom og Blair 2003:28). På veggene på den åttekantete formen er det inskripsjoner som inneholder *basmala*, koranvers og *shahada*, og ifølge Bloom og Blair er skriften kantet og lett å lese (Bloom og Blair 2003:65). Dekorasjonen i interiøret inneholder stilisert blomsterornamentikk og geometriske former, og det er usikkert hva denne delen av dekoren skal formidle. Det finnes ingen avbildninger av mennesker eller dyr i utsmykningen, og det er karakteristisk for islamsk kunst brukt i religiøs sammenheng (Bloom og Blair 2003:30-31). Ifølge Bloom og Blair forklarer inskripsjonene med koranversene på Klippedomen bruken av bygningen og viser islamsk tilstedeværelse i en by full av jødiske og kristne monumenter (Bloom og Blair 2003:30).

Ved siden av Klippedomen ligger al-Aqsa moskeen med den karakteristiske svarte kuppelen, som sees i sølv når den er rengjort. Den ble bygd tidlig på 700-tallet og har også kalligraferte koranvers i dekoren (Khatibi og Sijelmassi 1995:191). Ifølge Bloom og Blair kan kunsten i sin historiske kontekst være et vindu inn i islamsk kultur (Bloom og Blair 2003).

Ved siden av arkitektur er kalligrafi én av de to store kunstformene i den muslimske verden. Kalligrafien er en viktig dekorasjon i monumentale bygninger fra islams begynnelse til i dag. Blant all kunst i den muslimske verden hylles kalligrafen og kalligrafien som det mest typiske uttrykket. Denne ikke-figurative utsmykningen der selve skriften er hovedelementet i dekoren, pryder moskeer verden over.

"På 1000-tallet hadde arabisk kultur en rik blomstringstid i Andalucía og på Sicilia, og i noen hundreår var dialog og samarbeid en naturlig og fruktbar del av kulturelt og sosialt liv." (Vogt 1995:5) Foruten muslimene i Spania har det bodd muslimske minoriteter på Balkan og i Hellas siden 1400-tallet, og krigen i Bosnia tidlig på 1990-tallet gjorde oss

⁵ *Qubbat al-sakhra* på arabisk, Kværne og Vogt 2002:208, og *The Dome of the Rock* på engelsk, Harpur 1994.

⁶ Ifølge Schimmel var *qibla* mot Jerusalem da Muhammad startet å tale, og senere ble den endret til Mekka, Schimmel 1991:163-164.

oppmerksomme på europeere som er muslimer. På Kreta, Rhodos⁷ og Kos står det moskeer fra den ottomanske perioden. Noen av moskeene er konverterte bysantinske kirker, mens andre er nybygde. Likevel var det noe nytt da muslimene kom til Europa gjennom arbeidsinnvandring på 1960-tallet, og nå bygger de moskeer for å møtes og kjenne seg ”at home” (Ramadan 2002:121 og 186).

Også i norsk sammenheng kom muslimene gjennom arbeidsinnvandring for tretti år siden, og er *kommet for å bli*, ifølge Vogt (Vogt 1995). I Oslo og Akershus er det 39⁸ registrerte islamske trossamfunn. Moskeene holder til i tidligere skolelokaler, kontorbygg eller industribygg, og det er vanlig at disse moskeene har portable gjenstander med kalligraferte tekster (se *Fromme ord og koransitater i den gamle CJAS*) som pynter interiøret, som i den gamle moskeen til Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat, heretter kalt CJAS. I moskeen World Islamic Mission, heretter kalt WIM⁹, er kalligrafien del av en større utsmykning i interiør og eksteriør.

Foruten kalligrafien i de to moskeene finnes det arabisk kalligrafi i det urbane rommet av religiøs og verdslig art. Vis-à-vis hovedinngangen til CJAS i Motzfeldtsgate ligger den muslimske barnehagen Urtehagen¹⁰. Til høyre for inngangen er det en dekorasjon på veggen med arabisk skrift hvor det står: *Allah jalla jalaluhu: Gud er veldig stor* (eller *ære være Gud*). Teksten er plassert over tre linjer og ordene går i hverandre. Skriften er omkranset av en tikantet stjerne og stiliserte blomster og blader, og alt er formet inn i en sirkel. Dekorasjonen er lagd i keramiske fliser i flere farger. Tre kvartaler østover ligger Helga Helgesens plass. Der er det en fontene i stein som er utsmykket med arabisk skrift. Den er hugget ut av kunstneren Nabil Mansori og teksten er sangen *Sommerfugl i vinterland* av Halvdan Sivertsen.

⁷ Jeg var på Rhodos i august 2006 og i Gamlebyen i Rhodos by er det åtte moskeer. Ibrahim pasja moskeen er i daglig drift og den har åtte sekskantete medaljonger med arabisk skrift med blant annet navnene på de fire ”rettledete kalifer” i hovedrommet. Moskeen har ikke kalligrafi i eksteriøret. Mustafa pasja moskeen åpnes til brylluper og de andre er under restaurering, som kulturminner. Rhodos har en minoritet på cirka 3000 personer, som er greske statsborgere, tyrkisktalende og muslimer. Vogt kaller det et særtrekk ved tyrkiske moskeer å bruke navnene til kalifene i dekorasjonen, Vogt 2000:65.

⁸ Tall fra Statistisk sentralbyrå, Menigheiter og medlemmer i trus- og livssynssamfunn utanfor Den norske kyrkja, etter fylke, 1. januar 2004 [04.09.06].

⁹ Etablert i oktober 1984. De var tidligere medlemmer i Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat Norway, men meldte seg ut da de ikke aksepterte styreformen til imam C., Vogt 2000:32. De tilhører den pakistanske sufi-inspirerte barelwi-tradisjonen, Stuenæs 2003:79.

¹⁰ Initiativtaker var legen og konvertitten Trond Ali Lindstad, som startet en uavhengig islamsk stiftelse i 1991, Vogt 2000:174. Barnehagen har en liten moské for barnene, ifølge en ansatt.

Ettersom arabisk skrives fra høyre mot venstre, medfører det at rommet i moskeen leses fra høyre mot venstre. Fordi dette ikke er gitt for en uinnvidd, poengterer jeg det underveis i oppgaven, slik at skriften og rommet leses i riktig retning.

Kirkebygget var opp til cirka 1850 det eneste bygget med permanent status som offentlig bygg hvor folk møttes i lokalsamfunnene (Amundsen 2003:34). Kirken med dens dekor har vært rådende som modell inntil vi ble et flerreligiøst samfunn, og det preger plan- og bygningsloven som forvaltes av kommunen. Ifølge Plan- og bygningsetaten finnes det ingen regler for bruk av skrift med religiøst budskap som dekor på kirkens fasade, fordi vi ikke har tradisjon for det i norsk byggeskikk.

1.3 Problemstilling og avgrensning

I bydel Gamle Oslo står to nybygde moskeer. CJAS og WIM var tidligere lite synlige i det urbane rommet for de uinnvidde, men nå ser vi to moskébygg inspirert av islamsk arkitektur og -kalligrafi.

Hensikten med oppgaven er å undersøke valg, kunnskap og opplevelse av de kalligraferte tekstene som dekorerer moskeene. De kalligraferte tekstene har to dimensjoner: teksten og estetikken. Teksten har et religiøst innhold for muslimene, og estetikken kan glede alle. Spørsmålene om *valg* stilles til informantene i gruppe én: styreleder og imam. Jeg spør om hvilke kalligraferte tekster de velger og hvorfor, hvem som har det avgjørende ordet i valget og om det er regler for plasseringen av dem. Når det gjelder undersøkelsen om *kunnskap og opplevelse* av de kalligraferte tekstene, spør jeg informantene i gruppe to: vanlige medlemmer i en moské. I spørsmålene om kunnskap legger jeg vekten på tekstens innhold som Guds navn, *shahada* og koransitater, men når jeg undersøker opplevelsen sees de kalligraferte tekstene som en helhet: tekst og estetikk. Siden informantene ikke har arabisk som morsmål, stiller jeg spørsmål om det arabiske språket i de kalligraferte tekstene kan oversettes til et språk de kan lese og forstå.

Hovedvekten i oppgaven ligger på den nye CJAS, fordi den var under bygging da jeg startet masterstudiet. Det var en unik mulighet til å møte menneskene som stod midt i byggeprosessen, for jeg ville undersøke hva som skjer *her og nå*. WIM er ikke mindre interessant, men moskeen var bygd og de kalligraferte tekstene var på plass.

Da jeg startet feltarbeidet var oppgaven avgrenset til de kalligraferte tekstene i interiøret, men ettersom informantene beskrev tekstene i interiør og eksteriør om hverandre, innså jeg at det var en kunstig avgrensning. Derfor flyttet jeg fokuset til å innlemme de kalligraferte tekstene i eksteriøret, men det kommer ikke til uttrykk i spørreguidene (se

vedleggene 3-9). De inneholder spørsmål om flere aspekter ved de kalligraferte tekstene som jeg ikke fulgte opp, fordi det ville bli for omfattende. Jeg kommer inn på hvordan moskeen som helhet er utsmykket for å sette de kalligraferte tekstene inn i en kontekst.

Feltarbeidet er gjort blant noen få personer i det norsk-pakistanske miljøet, og sier noe om hvordan *de* velger og tenker. Oppgaven er ikke ment å skulle si noe generelt om temaet, for til det er undersøkelsen for liten og det var heller ikke hensikten.

I tillegg til den gamle og nye CJAS og WIM besøkte jeg moskeen Bazm-e Naqshband¹¹ i Sverdrupsgate 24 a og moskeen Ghousia Muslim Society i Trondheimsveien 43 sammen med Nora, en av informantene. Besøkene i de to sistnevnte moskeene ga meg større innsyn i hvordan de dekorerer med kalligraferte tekster.

1.4 Begrepsavklaringer

Jeg gjør rede for bruken av *fromme ord og koransitater, dekor, den muslimske verden, det urbane rommet, hellig, informant, islamsk, kalligrafi, moské, norsk muslim og vakkert*. I tillegg gjør jeg rede for bruken av *morsmål, tospråklig*, ulike koranoversettelser, *kursiv* og *sitering*.

Fromme ord bruker jeg om ord og tekster som *ya Allah, ya muhammad, habib Allah, utsagn fra sufister og tekster fra Hadith*. Når ordene står alene selv om de er å finne i Koranen, eller er tekster fra andre kilder enn Koranen, kaller jeg det fromme ord.

Koransitater er som ordet sier, sitater fra Koranen. Det kan være et eller flere vers fra en sure som utgjør et sitat. *Shahada* kombinerer to utsagn i Koranen¹² og defineres derfor som et koransitat. Jeg definerer også *basmala* som et koransitat, selv om den ikke er nummerert, men den innleder alle surene unntatt sure 9 i Koranen.

Dekor, forskjønnelse, pynt eller utsmykning kan generelt sies å være alt som er tilført moskeen uten å ha noe å si for stabiliteten eller bruken av bygget. Kalligrafien er en del av dekoren og har en estetisk funksjon og et budskap: fromme ord og koransitater.

Den muslimske verden bruker jeg: "... som betegnelse på land der majoritetsbefolkningen er muslimer." (Roald 2004:20)

Det urbane rommet bruker jeg om det bymessige rommet med gater og friarealer der vi beveger oss når vi er ute, og som er tilgjengelig for alle. I dette rommet ser vi alle bygningers fasader. Det er også vanlig å omtale dette rommet for offentlig, men siden moskeen er et offentlig bønnerom bruker jeg begrepet urban (se definisjonen av moské).

¹¹ Den er innenfor barelwi-retningen og ligger i et kjellerlokale.

¹² Vogt 2005:138.

Hellig kan defineres som den spesielle egenskap ting, steder, handlinger, ord og institusjoner har som er i forbindelse med guder eller en virkelighet som sprenger dagliglivets erfaringsrammer (Kværne og Vogt 2002:139). Ifølge Eriksen og Stensvold brukes ofte ‘det hellige’ som synonym for religion innenfor religionsforskningen (Eriksen og Stensvold 2002:19).

Informant. Jeg bruker begrepet *informant*, fordi jeg ønsker informasjon av dem jeg intervjuer og da er det riktig å kalle dem det og ikke *samtalepartner* eller *konsulent* (Nielsen 1995:13 og Døving 2005:9).

Islamsk bruker jeg slik religionshistorikeren Anne Sofie Roald bruker termen. Hun anvender den: ”... for å presisere at noe utgår, eller har sin opprinnelse, fra islam.” (Roald 2004:20)

Kalligrafi har to dimensjoner: tekst og estetikk. Når jeg bruker begrepet *kalligrafi* mener jeg de fromme ordene og koransitatene som er utført på ulike materialer, og som pynter interiøret og eksteriøret i moskeen. Jeg bruker begrepet *kalligrafi* synonymt med *kalligraferte tekster*.

Moské. I norsk sammenheng er det vanlig å bruke *moské* om alle offentlig bønnerom. ”Tradisjonelt skilles det mellom tre typer ‘hellig sted’: For det første en *masjid*¹³, moské, som samler folk i et nabolag til daglig bønn. Dette til forskjell fra en *jami*, eller *masjid jami*, en ‘samlingsmoské’, hvor det også holdes fredagsbønn og preken. Den tredje og enkleste typen kalles en *musalla*, som nettopp betyr ‘bønnested’ eller ‘bønnerom’ – en slik musalla kan godt ligge i friluft, og skal gjøre det enkelt å samles hvor man enn måtte befinne seg når bønneropet lyder.” (Vogt 2000:58, forfatterens kursivering) Ifølge Vogts definisjon i ovenstående sitat er CJAS og WIM en *masjid jami*, men jeg skriver *moské* i oppgaven for å følge vanlig språkbruk.

Norsk muslim. En person som bor i Norge og er muslim.

Vakkert. Den islamske kalligrafien beskrives ofte som vakker i kunsthistorien, og selv om jeg personlig opplever den som vakker, sparer jeg på adjektivet i oppgaven, for det å kalle noe *vakkert* vil alltid avhenge av tidsepoke og konvensjoner (Brochmann 1968).

Morsmål er det første språket vi lærer og som vi behersker best. Jeg bruker begrepet om språket til informantene, som vokste opp i Pakistan og selv sa at morsmålet er punjabi, og for

¹³ “Its name, *masjid*, is derived from *sajada*, ‘to prostrate’, meaning ‘place of prostration’.” Schimmel 1994:52, forfatterens kursivering.

denne gruppen er norsk et andrespråk. Det er ulike meninger om bruken av disse begrepene, men jeg skal ikke gå inn i den diskusjonen.

Tospråklig betyr at en person har to språk som morsmål. Informantene som vokste opp i Norge kaller jeg tospråklige med norsk og punjabi, men under feltarbeidet brukte jeg begrepene morsmål og norsk som andrespråk.

Når ikke annet er oppgitt bruker jeg Einar Bergs koranoversettelse i oppgaven, Koranen (2000). Den hadde tidligere versetelling etter Flügel, men Koranen (2000) har versetelling etter den arabiske utgaven. Deler av kildene jeg bruker refererer til Flügel's versetelling. Når det er sammenfall i nummereringen av versene oppgir jeg ikke referansen. Når versene ikke sammenfaller oppgir jeg referansen, som da er Koranen (1989). I tillegg brukte jeg en arabisk-engelsk utgave av Koranen (2003) under feltarbeidet.

Ord skrevet i *kursiv* er transkribert fra arabisk. Jeg velger å ikke bruke diakritiske tegn, og følger i hovedsak skrivemåten som er vanlig på norsk. Noen arabiske ord er kommet inn i det norske språket som for eksempel sure og ramadan. Jeg bruker også *kursiv* til å understreke norske ord, og det går frem av konteksten.

Når jeg *siterer* kilder og spesielt Annemarie Schimmel kutter jeg ut diakritiske tegn ved navn og transkriberte arabiske ord i teksten, for å gjøre oppgaven leservennlig.

1.5 Metoder

1.5.1 Informantpresentasjon

Informantene i gruppe én og to representerer tre generasjoner, som har pakistansk¹⁴ opprinnelse eller foreldre med pakistansk opprinnelse. I dag har Pakistan en befolkning på omtrent 150 millioner, og de som vokste opp der, har punjabi som morsmål og vokste opp i et muslimsk samfunn. De som er født i Norge er tospråklige med norsk og punjabi og vokser opp som en muslimsk minoritet i et sekulær-kristent samfunn. Informantene deles inn i to ulike grupper, og de fikk ulike spørsmål. Opplysningene om dem er fra intervju tidspunktet.

Gruppe én:

Denne gruppen består av personer, som er styreleder eller imam. Utvalget består av fem menn og de er navngitt, fordi de uttaler seg på moskeens vegne og ikke som privatpersoner. De ble intervjuet om *valg* av kalligraferte tekster til utsmykningen av moskeen.

¹⁴ De fleste pakistanere i Norge kommer fra Gujrat, en by i provinsen Punjab. Cora Alexa Døving skriver om migrasjonshistorien til norsk-pakistanere i Oslo i doktoravhandlingen *Norsk-pakistanske begravelsesritualer – en migrasjonsstudie*, Døving 2005:23-34.

Quddus Abdel, 45 år, PhD i Islamic Studies fra Pakistan. Han arbeidet som professor i arabisk i Pakistan og er én av tre imamer i CJAS høsten 2005. Han snakker ikke norsk og hadde vært to måneder i Norge da jeg intervjuet ham på engelsk.

Mohammad Ashraf, 61 år, høyskoleutdanning fra Pakistan. Han arbeider i egen bedrift. Han kom til Norge i 1975. Han har vært med fra starten i CJAS og kan historien til moskeen. Han har hatt ulike poster i styret i moskeen, og nå er han medlem av byggekomiteen.

Tanver Hussain, 27 år. Født og vokst opp i Norge. Punjabi er ikke foreldrenes språk, men han lærte det i moskeen som barn. Utdanning, ett år på høyskole. Arbeider i en stor bedrift. Styreleder i CJAS i to år og inntil sommeren 2005. Han er *hafiz* og har vært koranlærer for barn og unge i ti år. Han var kontaktperson for meg inntil jeg avsluttet oppgaven.

Mohammad Mahmoud, cirka i førtiårene, 2. imam: én av tre imamer i CJAS. Han er *qari* og har Master of Art Islamic Culture fra et universitet i Pakistan. Han har vært åtte-ni år i Norge og snakker ikke norsk¹⁵. Jeg intervjuet ham på norsk ved hjelp av Ashraf som tolket fra punjabi.

Najeeb Naz, 34 år. Han kom til Norge i 1985 som 14-åring. Etter ungdomsskolen utdannet han seg til imam i åtte år i England og Pakistan og kom tilbake til Norge i 1997. Han er én av tre imamer i WIM, og han har hovedansvaret for besøkende i moskeen. Han hadde ikke vært med i byggeprosessen. Han snakker godt norsk.

I tillegg til personene i gruppe én hadde jeg uformelle samtaler om ulike temaer med følgende personer:

Mohammad Afzal, cirka i førtiårene, ny styreleder i CJAS fra sommeren 2005. Han tok over etter Hussain. Vi snakket om løst og fast i forhold til moskeen.

Nehmat Ali Shah, hovedimam i CJAS, cirka i 40-årene. Jeg oppsøkte moskeen høsten 2006 for å få informasjon om de kalligraferte tekstene på *mihrab* fra Iran.

Arild Berg, arkitekt hos Pride Architects. Jeg ringte ham våren 2006, og vi snakket om arkitektur, dekor og om å tegne moské i Norge.

Ulike **saksbehandlere** hos Plan- og bygningsetaten i Oslo kommune. Jeg ringte dem høsten 2006 og spurte om regler for bygging av moské, og om bruk av religiøst budskap som dekor på fasaden.

¹⁵ Ifølge Vogt behersker imamene sjelden norsk. Av 20 imamer og moskéforstandere i Oslo-området i 1999 kunne bare åtte godt norsk. To gikk på språkkurs og de resterende, som alle hadde vært ti år i Norge eller mer, kunne ikke føre en samtale på norsk eller lese en norsk avis, Vogt 2005:157.

Gruppe to:

Denne gruppen består av personer som er vanlige medlemmer i en moské. Utvalget består av to kvinner og tre menn. Informantene er anonymisert, fordi religiøs tilhørighet er en sensitiv personopplysning ifølge Personvernombudet ved Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS. Navnene jeg har gitt informantene er fiktive, men riktige navn på personer jeg kjenner.

Aida, 22 år. Hun har videregående skole og arbeider i kommunen.

Gibril, 70 år. Han har punjabi som morsmål og bor og driver butikk i Pakistan. Jeg intervjuet ham på norsk ved hjelp av et familiemedlem som tolket fra punjabi.

Hedi, 20 år. Han er student.

Nameen, 32 år. Han har høyere utdanning og arbeider i det private næringslivet.

Nora, 19 år. Hun er skoleelev.

Gibril var på besøk hos et familiemedlem i Norge, og han er ikke medlem i noen moské her. De andre informantene er medlem i en moské, men jeg oppgir ikke hvilken for å anonymisere dem ytterligere (Alver og Øyen 1997:119). De sistnevnte er født og vokst opp i Norge. Felles for dem er at de gikk på skole¹⁶ i foreldrenes hjemland, Pakistan, for å lære foreldrenes språk, kultur og religion i løpet av tiden på barneskolen. Oppholdet varte fra ett og et halvt til fire år. Denne gruppen fikk spørsmål om *kunnskap* og *opplevelse* av kalligrafien i moskeen.

1.5.2 Kvalitative intervjuer

Fremgangsmåten for å operasjonalisere undersøkelsen om valg, kunnskap og opplevelse av de kalligraferte tekstene i moskeen, var å bruke kvalitativ metode for å skape et materiale jeg mener kan belyse spørsmålene. Intervjuene gir innsikt i en indre verden: tanker, drømmer, ideer, vurderinger og normer i motsetning til observasjon som gir informasjon om en ytre verden (Kaijser & Öhlander 1999:61). Å skape et materiale betyr at materialet er et resultat av en dialog mellom informanten og meg, og selv om det er maktasymmetri; jeg leder utspørringen, er informanten en aktiv medskaper (Kvale 1997:32).

Det empiriske materialet baserer seg på ti kvalitative intervjuer av én til to timers varighet med ni informanter, en kort samtale med Mahmoud og uformelle samtaler med personer som kommer i tillegg til dem under gruppe én. Det første intervjuet ble gjort i februar 2005, og de resterende i tidsrommet august til oktober 2005. De fleste intervjuene var formelle og strukturerte, men det første intervjuet med Ashraf og intervjuet med Naz vil jeg beskrive som en ustrukturert samtale, hvor jeg brukte spørsmålene i spørreguiden som en

¹⁶ *Sender barna til eliteskoler i Pakistan*, artikkel om hvorfor foreldre sender barna vekk, Dagsavisen 22.09. 2006.

huskelapp. Spørreguidene (se vedlegg 3-9) hadde elleve til femten spørsmål, og jeg gjorde mindre korrigeringer etter hvert som jeg fikk erfaring med hvordan spørsmålene fungerte. Da jeg intervjuet informantene i gruppe én om plasseringen av de kalligraferte tekstene til den nye CJAS, tegnet jeg skisser for å være sikker på hva de mente i tillegg til at jeg tok notater og opptak.

Ved tilfeldige møter på bussen hadde jeg uformelle samtaler med styreleder Afzal i CJAS om ulike temaer tilknyttet moskeen. Jeg oppsøkte CJAS høsten 2006 for å få informasjon om de kalligraferte tekstene på *mihraben* fra Iran, og hadde en uformell samtale med hovedimam Shah. Arkitekt Arild Berg ringte jeg våren 2006, og vi hadde uformelle telefonsamtaler om den nye CJAS. Vi snakket om arkitektur, dekor og om å tegne moské i Norge. Høsten 2006 ringte jeg Plan- og bygningsetaten i Oslo kommune og hadde uformelle telefonsamtaler med ulike saksbehandlere. Jeg spurte om regler for bygging av moské og om bruk av religiøst budskap som dekor på fasaden.

Intervjuene med informantene i gruppe én: styreleder og imamer i CJAS foregikk på kveldstid på et av kontorene i den gamle moskeen, men spørsmålene jeg stilte gjaldt den nye moskeen. Det var alltid andre til stede som arbeidet eller bad. Intervjuet med imamen i WIM ble gjort en formiddag. Vi satt på gulvet i moskeens hovedrom og det var ingen andre til stede eller annen aktivitet på det tidspunktet.

Intervjuene med informantene i gruppe to fant sted sittende på gulvet i gangen i WIM, hjemme hos informanten, på et bibliotek og på en kafé. Intervjuene ble gjort på dagen, ettermiddagen og tidlig kveldstid.

Gruppe én og to med informanter utfyller hverandre ved å dokumentere ulike aspekter ved undersøkelsen, og materialet fra de ti intervjuene er hovedkilden i empirien. I tillegg kommer uformelle samtaler, fotoer, observasjon og feltdagboksnotater som utfyller materialet og tilsammen utgjør intervjuene og tilleggene kildegrunnlaget for analysen.

Informantene fikk et skriv om *Informasjon og samtykke* (se vedlegg 2), og fordi jeg trengte et uttalt samtykke, brukte jeg tid på å avklare at de var inneforstått med at jeg skulle bruke materialet fra intervjuene i oppgaven (Alver og Øyen 1997:109-110).

1.5.3 Observasjon

Observasjonen var først og fremst knyttet til å se hvilke kalligraferte tekster moskeene er dekorert med og hvor de er plassert. Observasjonen var også knyttet til intervjusituasjonen, men jeg unnlot å fortelle informantene at jeg observerte mens jeg intervjuet, fordi jeg antok at det ville oppleves som ubehagelig. Jeg forsvarer denne avgjørelsen med at observasjonen ikke

var knyttet til personen, men til temaet i oppgaven. Observasjonen var en *åpen observasjon* for å observere ”alt mulig” og innebærer å se, lukte og høre som underlag for å formulere nye spørsmål (Kaijser & Öhlander 1999:78). Observasjonene bidro til å utvide konteksten for bruken av de kalligraferte tekstene i moskeen.

1.5.4 Refleksjoner over informanter

Jeg utelot konvertitter¹⁷ som informanter, fordi de svært ofte er talskvinner og -menn for islam i massemedia og offentlige utvalg i Norge. Ifølge Knut A. Jacobsen, professor i religionsvitenskap ved Universitetet i Bergen: ”Konvertering til en ny religion og vedlikehold av religiøs tradisjon i diaspora er diame[n]tralt motsatte prosesser. Det første er uttrykk for en kritikk av den nedarvede religiøse tradisjon, det andre en bekreftelse av tradisjonen.” (Jacobsen 2005:10) Jeg valgte informanter med innvandrerbakgrunn, fordi de vedlikeholder og viderefører en religiøs tradisjon. Valg av informanter vil gjøre en forskjell i ulike perspektiver og gi meg forskjellig materiale til oppgaven (Jacobsen 2005). Det var viktig at informantene hadde gjort seg noen tanker om de kalligraferte tekstene i moskeen.

Informantene hadde ulike oppfatninger av det å være eller bli kalt *norsk muslim*. Noen kalte seg norske muslimer, mens andre kalte seg muslim. De førstnevnte identifiserer seg med nasjonalitet og religion, mens de sistnevnte identifiserer seg med religionen på tvers av landegrensene. Aida var tydelig på at de er pakistanere, selv om de alltid har bodd her og er norske statsborgere. Hedi kalte seg nordmann, og Ashraf sa: ”Ja, når vi bor her kaller vi oss norsk muslim.” Men barnebarna kalte han for pakistanske, selv om de har norsk pass. Flere av informantene sa, at om de kaller seg norske, så ser etniske nordmenn ”et annet utseende” og spør: ”Men, hvor kommer du fra?” Ifølge Abdel er de unge forvirret: ”If we can say Indian muslim ... why can we not say Norwegian muslim ... they [de unge som vokser opp i Norge] are confused.” Jeg ser det som hensiktsmessig å kalle informantene *norske muslimer*, fordi det knytter dem både til land og religion. I sitatet under viser Roald hvordan muslimer knyttes til religion fremfor nasjonalitet for å kategorisere dem:

Når vi snakker om mennesker i Europa, anvender vi ofte betegnelser knyttet til nasjonalitet eller etnisitet. ... Når det gjelder muslimer, derimot, er det en utbredt tendens til å bruke benevnelse som utelukkende er knyttet til deres religion. Under krigen på Balkan ble dette tydelig når de tre folkegruppene, i media for eksempel, ble referert til som kroater, serbere og *muslimer*. (Roald 2004:18 forfatterens kursivering)

¹⁷ Cirka 900 nordmenn med kristen bakgrunn har konvertert til islam og flertallet er kvinner gift med muslimske menn, Vogt 2005:143.

I CJAS ble feltarbeidet avklart med styret, og Hussain var fast kontaktperson. Han kunne jeg nå på telefon, sms og e-post og informanter ble rekruttert gjennom ham etter ”snøballmetoden”. I WIM foreslo Naz at jeg kunne rekruttere informanter ved å komme til moskeen, og jeg drev oppsøkende virksomhet i kvinnerommet hos dem et par søndager. Da jeg satt i entreen og ventet på at kurset i religion skulle bli ferdig, talte jeg cirka 30 par sko. Kvinnene jeg prøvde å rekruttere var usikre på om de ville la seg intervju, og de ringte talskvinnen Amber Khan i moskeen. Det var mer tidkrevende å rekruttere kvinnene, og jeg kan like gjerne si at det var de som valgte meg (Stuenæs 2003:21).

Den formelle kontakten med CJAS gjorde det lettere å gjennomføre feltarbeidet. Samtidig kan den formelle kontakten føre til en lojalitet som demper en kritisk holdning. På den andre siden førte den uformelle kontakten med WIM til at jeg opplevde det som vanskelig å oppsøke moskeen og rekruttere informanter. I tillegg er det å være kvinnelig feltarbeider i et mannsdominert miljø en faktor som førte til at jeg ikke oppholdt meg i moskeene utover avtalte besøk.

Intervjuet med Gibril ga meg et gløtt inn i en pakistansk hverdag som var interessant i forhold til at alle informantene har pakistansk opprinnelse. Informantene i gruppe én er menn, fordi kvinner¹⁸ ikke innehar disse posisjonene i CJAS og WIM¹⁹.

1.5.5 Refleksjoner over feltarbeidet

Å komme som feltarbeider fra Universitetet var positivt, og det ga meg tilgang til hele moskeen: kvinne- og mannsrommet. Kontakten med informantene bygger på tillit. Den må skapes raskt og håndteres forsiktig. Derfor vurderte jeg det som etisk riktig å holde meg til temaet, og informantene fikk skriftlig informasjon om oppgaven (se vedlegg 2).

I møtet med feltet hadde jeg et utside-perspektiv. Selv om jeg brukte kunnskap, erfaring, lyttet og prøvde å forstå informantens innside-perspektiv, ville jeg aldri bli en ‘insider’(McCutcheon 1999). Derfor skriver jeg utenfra med et forsøk på å formidle informantenes innenfraperspektiv. Dette tok jeg opp med Hussain, og på det åpne spørsmålet jeg stilte alle informantene til slutt, sa han:

Noe jeg har å tilføye? Jeg synes jeg er veldig privilegert med tanke på at jeg som er født her og jeg kan se akkurat som du sier at du står på utsiden og ser inn. Jeg synes at jeg har det privilegiet at jeg kan gå ut og se fra utsiden og så kan jeg komme inn igjen og så være der. Rene Matrix²⁰. Matrix-stil er dette her. Jeg vet ikke om du har sett filmen eller filmene?

¹⁸ Vogt 2000:72.

¹⁹ De har hatt kvinner i hovedstyret, men ikke som styreleder.

²⁰ *The Matrix*, amerikansk science fiction-thriller fra 1999 om en reise inn i en annen dimensjon.

Jeg svarer nei. Det er snakk om at jeg synes at jeg har den muligheten at jeg kan stå inne og se her og så kan jeg gå ut og se utenfra også.

Sitatet illustrerer hvordan informanten bruker *The Matrix* som referanse til det å være norsk-pakistaner. Han bruker sin ”doble” bakgrunn, som gir ham to ulike perspektiver. Ifølge ham ser han moskeen både innenfra og utenfra, i forhold til meg som har en ”enkel” bakgrunn og står utenfor og ser inn. Jeg så *The Matrix* på tv ett år etter intervjuet, og det er en spennstig referanse han brukte. Tidligere i migrasjonsforskningen ble det snakket om at innvandrerehavnet mellom to stoler, men i dag snakkes det om en integrert plural identitet²¹, som gjør at de uten særlige problemer kan veksle mellom det ”pakistanske” og det ”norske”.

I tillegg til å ha et utside-perspektiv kom jeg inn i et miljø hvor jeg som regel var den eneste etnisk norske. Jeg var en representant fra majoritetssamfunnet, men i møtet med det muslimske miljøet opplevde jeg meg som en minoritet. De gangene jeg møtte barn i moskeene så de på meg og spurte hvem jeg var, om jeg var norsk, om jeg var muslim eller om jeg skulle bli det. Det var en ny erfaring å bli spurt om hvem jeg er når jeg er *hjemme*.

Jeg hadde alltid skaut i sekken når jeg skulle på feltarbeid, og jeg fikk som regel et valg av informantene om å selv avgjøre bruken, men jeg opplevde ikke det som et reelt valg. Ved flere anledninger brukte jeg skautet og da var jeg rett antrukket, men følte meg ukomfortabel.

Møter i moskeen ble avtalt slik at de ikke kolliderte med bønnetidene, men det hendte at intervjuet ble avbrutt, fordi informanten skulle be. Da jeg intervjuet Ashraf hørtes *adhan* inn på kontoret og han sa:

Du kan drikke litt og tenke litt nå. Jeg: Ja, du skal be? Ashraf: Ja, jeg kommer tilbake. Jeg: Jeg kan se på de papirene [en oversikt over muslimske kalligrafer fra: www.islamicart.com] du har kopiert. Ashraf: Ja, du kan lese litt. Det er *mahgrib*. Vi kaller det *mahgrib*. Jeg: Bønn? Ashraf: Solen går ned.

Det var uvant for meg at den jeg snakker med avbryter samtalen for å gå til bønn, og de gangene det hendte ble jeg minnet på, at det er troen deres og studiet mitt. Foruten de fem daglige bønnene kommer høytidene, og det er som *det er noe hele tiden*, sa jeg til Hussain en gang vi skulle lage avtale. Informantenes tid, bønnetider og høytider er dermed en faktor som spiller inn på tilgjengeligheten til feltet. Denne knappheten på tid gjorde at jeg *måtte ta de avtalene jeg fikk*, og det virket inn på rekrutteringen av informantene.

²¹ Roald refererer til en studie gjort av pedagog Sissel Østberg i 2000 av pakistanske barn der de uten særlige problem kunne veksle mellom det «pakistanske» og det «norske», Roald 2004:221. Døving refererer til Østbergs bruk av begrepet *integrert plural identitet* i doktoravhandlingen, Døving 2005:33.

Å gjøre feltarbeid er å bruke seg selv som instrument, og det var ikke lett å intervju mennene, fordi vi ikke skulle ha øyekontakt. Dilemmaet er at det blir ”feil” sett fra begges bakgrunn når vi skal håndtere øyekontakt og håndhilsing. Det var lettere å intervju kvinnene, fordi vi har en likere omgangsform. Da den nye CJAS åpnet stod jeg ved hovedinngangen sammen med andre inviterte kvinner, og det var flere menn rundt som ytret motvilje mot at vi skulle gå inn mennenes dør. Etter diskusjoner menn i mellom ble vi vist inn gjennom hovedinngangen. I min hverdag er det ingen arenaer hvor jeg må ta hensyn til kjønn på lignende måte. En annen situasjon som var ny og uvant for meg, var å sitte på gulvet i intervjusituasjonen og under observasjonen.

Feltarbeidet var i hovedsak avsluttet til ramadan i oktober 2005. Jeg opprettholdt imidlertid kontakten med Hussain, fordi jeg håpet å få se noen av de kalligraferte tekstene i den nye CJAS før jeg skulle levere oppgaven. Med de andre informantene hadde jeg avtale om at jeg kunne stille oppklarende spørsmål i ettertid. I tillegg gjorde jeg feltarbeidet *hjemme*, og det bidro til at det var vanskelig å avslutte.

Under ramadan var ikke informantene tilgjengelige, fordi de er mer aktive enn ellers med religiøse ritualer, og da fasten var over var informantene fremdeles preget og opptatt av jordskjelvkatastrofen i Pakistan. Alle informantene ble indirekte rammet av jordskjelvet som inntraff 8. oktober, og krevde cirka 20.000 menneskeliv. Antallet omkomne kom senere opp i minst 75.000²². Det opplevdes som ubetydelig å skrive om de kalligraferte tekstene, og situasjonen tilsa at det ikke passet å stille oppklarende spørsmål.

Hverdagen falt omsider på plass igjen, og i slutten av januar 2006 ble jeg vist rundt i den nye CJAS av Ashraf og Hussain. Det var under striden om Muhammad-karikaturene²³, og omvisningen foregikk uten at vi diskuterte det. Jeg oppfattet det som en stilltiende overenskomst om å la det ligge, fordi mediebildet klassifiserte oss som ”fiender”. Mediebildet opplevdes som en taus ubehagelig tredje nærværende, men jeg tenkte på omvisningen som den beste vennskapshandling i en vanskelig tid for begge parter (Kaijser og Öhlander 1999:43).

Cirka én måned senere; etter fredagsbønnen 3. mars 2006, brøt det ut en blodig slåsskamp i og utenfor den gamle CJAS mellom medlemmer og ekskluderte medlemmer på grunn av konflikter innad i miljøet (Dagsavisen 5.03.2006). Ramadan, jordskjelv,

²² Tall fra Redd Barna: http://www.reddbarna.no/default.asp?V_ITEM_ID=11524 [08.05.2007].

²³ På grunn av bråket med Muhammad-karikaturene ble Den norske ambassaden i Syria brent 4. februar 2006 av sinte demonstranter. Ambassaden stengte og arbeiderne som skulle komme hit med *mihra*ben og teppene, måtte vente to måneder på visum.

karikaturstrid og slåsskamp gjorde feltet lite tilgjengelig for etterarbeid med oppklarende spørsmål. Karikaturstriden og slåsskampen førte til ubehag og usikkerhet, og fra min side la de to hendelsene en demper på å opprettholde kontakten.

1.5.6 Refleksjoner over språk og bruk av tolk

Jeg har begrenset kunnskap i arabisk, og det er få av informantene som behersker arabisk som språk. Derfor kunne de ikke hjelpe meg å lese de kalligraferte tekstene som er lesbare, og selv om de kjenner innholdet i tekstene var det likevel vanskelig å få dem oversatt til norsk. Det kan være at norskkunnskapen ikke følger islamkunnskapen hos informantene. Dette medførte at det var tidkrevende å få innsikt i hvilke ord og koransitater som brukes i de kalligraferte tekstene i moskeen.

Ved ramadanstart høsten 2005 var jeg på kvinnegalleriet i den gamle CJAS og *qarien* resiterte én og en halv *juz* fra Koranen på arabisk. Det tok én og en halv time, og jeg forsto ingenting. Mahmoud hadde resitert for meg under intervjuet, og jeg opplevde det som vakkert. For meg høres resitasjonen ut som sang, og jeg reflekterte over at selv om jeg ikke forsto ordene gikk de rett til hjertet.

Skriveretningen på arabisk er ikke automatisert kunnskap hos meg. Derfor leste jeg moskérommet feil vei i starten av feltarbeidet, og da Ashraf skulle vise meg en sure i en engelsk-arabisk utgave av Koranen (2003) sa jeg: ”nei, du må ta andre veien. Den begynner *foran*. Altså den begynner der [med bokryggen til venstre].”

På lesesalen ved Universitetet har jeg fått hjelp av masterstudenter som har arabiskkunnskap. Vi har i fellesskap sett på foto av kalligraferte tekster fra materialet mitt og bilder av dekorerte moskeer i bøker. De har stavet og lest seg gjennom de kalligraferte tekstene som er lesbare, og velvillig slått opp i ordboken for å oversette til norsk. I tillegg brukte de kunnskapen og erfaringen de har fra opphold i arabiskspråklige og muslimske land. Denne hjelpen til å lese, transkribere og oversette var nyttig og verdifull.

Da jeg intervjuet Abdel oversatte jeg spørreguiden (se vedlegg 6) til engelsk. Jeg fortalte ham at det var første gangen jeg intervjuet og snakket om temaet på engelsk, og vi kommuniserte godt på det felles språket. Underveis hendte det at Ashraf, som var til stede, snakket punjabi med Abdel og jeg snakket norsk med Ashraf. Det var bare Ashraf som behersket alle de tre språkene. Jeg transkriberte intervjuet på engelsk, og bruker materialet i originalutgaven når jeg siterer Abdel, for å unngå å miste språklige nyanser i oversettelsen.

I moskeene er både kvinner og menn vennlige, men trekker seg unna, og jeg antar at det er på grunn av manglende norskkunnskap. Ifølge Vogt brukes norsk sjelden eller aldri i

moskeene (Vogt 2005:147). Da jeg ringte WIM, måtte jeg ringe flere ganger før jeg fikk en ung mann i telefonen med norsken på plass. I tillegg er det lite skriftlig informasjon på norsk i moskeene, så jeg kunne ikke orientere meg slik jeg vanligvis gjør når jeg kommer til et nytt sted.

De fleste oppslagene i moskeene er på urdu, og når informantene snakker morsmål seg imellom sier de at de snakker punjabi og urdu. Jeg spurte Hussain: ”Ja, nå kan ikke jeg nok om urdu og punjabi. Er de beslektet eller er de veldig forskjellige språk? Hussain: Det svarer jeg alltid kort på. Det er akkurat som bokmål og nynorsk.” I Pakistan bruker punjabi urdu-alfabetet. Det har 36 bokstaver og er en tilpasset versjon av det arabisk/persiske alfabetet. Ashraf sa at de lærer urdu på skolen [i Pakistan], men at de snakker et annet språk hjemme [punjabi]. Punjabi er offisielt språk i delstaten Punjab, mens urdu er offisielt språk i Pakistan og beherskes av dem som har gått på skole²⁴ (Berggren og Myking 1993:70).

Da jeg intervjuet Gibril var det flere familiemedlemmer til stede, og de tre kvinnene deltok i samtalen etter hvert. Jeg opplevde det som positivt, og fordi intervjuet utviklet seg slik lar jeg deres og tolkens stemmer gå inn i Gibrils stemme. Det er riktigere å lage én stemme enn å legge ord i munnen på Gibril, for det var ikke mulig for meg å skille de ulike ytringene på grunn av punjabi, som jeg ikke kan.

Da det ble snakket og tolket punjabi under intervjuene kunne jeg ikke følge med i samtalen, gripe inn ved misforståelser eller tilegne meg informasjon fra omgivelsene slik jeg vanligvis gjør. Bruk av tolk gjør at spørsmål og svar ”siles” gjennom tolken, og ”farges” av tolkens forståelse av temaet. Derfor blir språk og bruk av tolk en faktor som virker inn på materialet, og misforståelser kan ligge skjult.

Under feltarbeidet brukte jeg begrepene morsmål og norsk som andrespråk. Informantene rangerte de to språkene ulikt, og i ettertid ser jeg at det er riktigere å kalle de unge, som er født og vokst opp i Norge, for tospråklige.

Informantene bruker de arabiske navnene på surene og versene i Koranen, mens jeg lærte de norske navnene eller bare nummeret på suren (Bloom og Blair 2003:67). Dette skapte forviklinger under intervjuene, og vi brukte tid på å oppklare om vi snakket om samme sure.

På omvisningen i den nye CJAS i januar 2006 hang det plakater på svensk rundt om i moskeen, som fortalte hvilke rom som var rengjort og ferdigstilt.

²⁴ I 1985 ble leseevnen registrert i Pakistan, og den var på 30 prosent - fordelt slik: Kvinner 19 prosent og menn 40 prosent, Berggren og Myking 1993:282. Senere tall viser en lese- og skrivekyndighet på 44,0 prosent, Globalis, FN-sambandet, 2004.

Selv om utgangspunktet var at informantene skulle ha gode norskkunnskaper²⁵ ble det ulike språklige utfordringer i intervjusituasjonen. De gangene det var vanskelig å forstå informanten var det som regel på grunn av feil ordstilling, men ettersom jeg har undervist elever med innvandrerbakgrunn er jeg vant til ”kreativ” språkbruk, og samtalene under intervjuene var aldri uforståelige. Den språklige utfordringen under intervjuene både når vi snakket norsk og brukte tolk var liten i forhold til de ulike referanserammene våre, som er kulturelt og religiøst farget. Det gjør større forskjell at vi snakker ut fra forskjellige ”verdensbilder” og har ulike forestillinger om dommedag og livet heretter. Det ville gå ut over rammene i oppgaven å gå dypere inn i de ulike lagene i kommunikasjonen, men på tross av utfordringene vil jeg si at materialet er troverdig.

1.5.7 Refleksjoner rundt bruk av materialet som kilde

Hedi ble intervjuet uten lydopptak, fordi det ble gjort på sparket. Ellers ble alle informantene spurt om jeg kunne gjøre lydopptak, og kvinnene var de eneste som ikke tillot det. Selv om jeg la vekt på at opptaket ville fungere som en kvalitetssikring for dem og at det ville lette arbeidet mitt, var det utelukket, og jeg måtte akseptere kvinnenenes avslag. Derfor består materialet fra intervjuene med Aida, Nora og Hedi av stikkordsmessige notater.

Intervjuene med Gibril og Naz er ikke transkribert i full lengde, fordi side A på kassetten var tomme på grunn av teknisk feil. Imidlertid kunne jeg rekonstruere deler fra de to opptakene som var gått tapt, fordi jeg hadde gjort stikkordsmessige notater under intervjuene og skrevet feltdagboksnotater i ettertid.

Intervjuet med Nameen ble avbrutt da vi var halvveis i spørreguiden fordi han ikke hadde satt av nok tid. Det kunne jeg ikke gjøre noe med, fordi intervjuet bygger på frivillighet (Alver og Øyen 1997:108).

De resterende fire intervjuene med Abdel, Ashraf (to intervjuer) og Hussain er tatt opp på bånd og transkribert i full lengde.

Tilsammen utgjør det transkriberte materialet 129 sider. Materialet fra de fire fullstendige intervjuene gir et bedre grunnlag for tolkning og analyse enn de seks intervjuene, som er ufullstendige i betydningen manglende lydopptak og transkripsjon. Med de sistnevnte intervjuene har jeg hovedinntrykket av informantenes ytringer, og selv om jeg ikke kan bruke hukommelsen som kilde, har jeg notater og feltdagboksnotater. Manglende transkripsjoner

²⁵ Det er innvandrere som har levd i Norge i opptil 30 år uten at de behersker norsk, blant annet en imam i Oslo som etter 21 år ikke snakker norsk og i tillegg sier at det ikke er viktig, Fladberg 16.09.2006. Det er gjentatte ganger dokumentert at barn med innvandrerbakgrunn kommer til skolen uten norskkunnskaper.

medfører for det første at informantene ikke kan siteres i oppgaven, og jeg kan heller ikke gå tilbake til intervjuene slik kulturhistoriker Olav Christensen beskriver nytten av lydopptak: ”Å kunne gjennomgå disse samtalene i ro og mak ga en mulighet til fordypning, men også til analytisk distanse.” (Christensen 2005:83)

Informantene i gruppe én sa at de ikke kan så mye om kalligrafi, men det gjør ikke materialet mindre troverdig, for jeg var ute etter vanlige folk og deres kunnskap.

Opptaket og transkripsjonen er et utvalg av intervjuet, fordi samtalen starter og slutter før selve utvalget. Jeg transkriberte intervjuene ordrett slik samtalen forløp for å ha et råmateriale å gå tilbake til og jobbe videre med, for: ”I den ordrette utskriften har man en mulighet til tolkning av språk, uttrykk, måte å snakke på, avbrekk, taushet osv. som et sammendrag aldri kan gi.” (Widerberg 2001:101) Jeg skrev også sammendrag, og de er en beretning om det som ble sagt. De kan gi en rask oversikt, og utgjør en fortolkning av det jeg husker som viktig i intervjuet, og derfor er sammendraget og utskriften av intervjuet to ulike typer tekster (Widerberg 2001:101-102). Valget med å transkribere intervjuene innebar at jeg utsatte redigeringen av det som ble sagt til senere og sitatet under beskriver de ulike komponentene i det muntlige språket, som jeg redigerte bort:

Talat vardagsspråk och skrivet språk skiljer sig åt framför allt genom alla de småord, omtagningar, oavslutade meningar, avstickare och andra egenheter som ger det talade språket dess karaktär av spontanitet. I utskrivet skick kan meningen och budskapet i det sagda därför vara svår att urskilja. (Kajiser & Öhlander 1999:69)

Det var tidkrevende å transkribere, men fordelene var at jeg fikk materialet under huden. Jeg bruker det som er av verdi fra feltdagboken om intervjusituasjonen og refleksjoner for å sette intervjuutskriften inn i en større kontekst (Kajiser & Öhlander 1999:70). Når jeg gjengir informantene i sitater har jeg omformulert den muntlige samtaleformen i intervjuene til skriftlig språk for å ikke ta bort fokuset fra innholdet i teksten. For å bruke materialet fra intervjuene uten opptak, måtte jeg formulere setninger uten å legge til meninger verken til informanten eller meg. Det var en større utfordring å analysere materialet som ikke var transkribert.

Jeg har prøvd å ha like stor bevissthet på både det informantene og jeg sier, og selv om jeg tilstreber å formidle informantenes ytringer når jeg bruker materialet har sannheten mange sider. Til syvende og sist er det mitt ”syn”, fordi det er jeg som har regien, jeg som lager komposisjonen og syr det sammen i mitt mønster (Wikan 2004:375).

Jeg har skrevet feltdagbok siden februar 2005 for å dokumentere samtalen med meg selv, avlaste tankene og: ”Jeg tenkte med pennen ved å tegne og notere i denne boken.”

(Esborg 2005:96) Jeg brukte feltdagboken til å beskrive inntrykk etter intervjuer og uformelle samtaler, observasjoner, refleksjoner, skisser over rom, og skrev ned kalligraferte tekster fra noen av fotoene jeg tok. Feltdagboken består av et par hundre sider, og det å kunne gå tilbake til disse uredigerte og redigerte nedtegnelsene har vært til stor nytte i arbeidet med skrivingen av oppgaven.

I tillegg til feltdagboken var kameraet et godt arbeidsredskap og en god huskelapp. Jeg avklarte alltid med informantene når jeg ønsket å fotografere de kalligraferte tekstene og deler av interiøret i moskeene. Det avlastet noteringen under intervjuene og jeg hadde mer tid og oppmerksomhet til dem. Fordelen med å ta nærbilder av de kalligraferte tekstene var at jeg kunne gå tilbake til dem for å studere innholdet nøyere. Jeg tok få oversiktsbilder, fordi det som regel var andre i moskeen, og jeg ønsket ikke å forstyrre dem i deres ærend. I tillegg fotograferte jeg bygningenes eksteriør uten å spørre, fordi de tilhører det urbane rommet.

Intervjuene, feltdagboksnotatene og fotograferingen er et utvalg og avgrensning av helheten, og ved å se på eget fotomateriale ser jeg at det ikke er mulig å oppfatte alt i en intervjusituasjon.

Den usynlige tredje nærværende i intervjuet, den offentlige debatten i samfunnet, preger både informant og meg i intervjusituasjonen (Kaijser & Öhlander 1999:43-45). Spørsmål og svar ”siles” gjennom en større kontekst, og mot slutten av intervjuet med Ashraf snakket vi om norsk, urdu, arabisk og om moskeen. Uppfordret sa han at de [muslimene] må følge norske lover. Da refererte han til en debatt i media om muslimenes lojalitet til det norske rettsvesen. Det han sa var en kommentar til debatten mer enn et svar på spørsmålene jeg stiller (Kaijser & Öhlander 1999:43). Begge parter har mediets bilde av motparten med i samtalen, og det preger spørsmål og svar og blir dermed en del av materialet.

Det er ingen ubehagelige funn det kan være fristende å utelate i materialet. Det eneste ”ubehagelige” er at jeg fikk mange generelle og lite konkrete svar av imamene, fordi de ikke hadde deltatt i byggeprosessen. Jeg antar at det ligger mer kunnskap hos alle informantene enn den jeg fikk tak i gjennom intervjuene. De har sannsynligvis taus kunnskap om temaet, som ikke umiddelbart uttales i intervjuet (Polanyi 2000). For å få tak i den tause kunnskapen måtte jeg ha bedre bakgrunnskunnskap om informantene, om islam i diaspora og hvordan den formes i Norge og flere dybdeintervjuer. Jeg antar at de som vokste opp i Pakistan har en sterkere muntlig tradisjon, fordi det er lav skriveferdighet i landet. Det kan også være en forklaring på at jeg så få skriftlige planer eller skisser over de kalligraferte tekstene. Materialet fra intervjuene er ikke ment å skulle gi generelle svar om emnet. Til det er undersøkelsen for liten, og det var heller ikke hensikten.

Det er lite empirisk belegg i materialet om kjønn, fordi jeg ikke diskuterte det med informantene. Vi kom allikevel inn på temaet noen ganger, men jeg var redd for at spørsmålet om kjønn ville oppfattes som spørsmål om kvinner, og tenkte at det kunne være et hinder i undersøkelsen om kalligrafien. Kjønn er et kjent tema i forbindelse med islam og kalligrafien er det ”nye”, og hensikten min var å bruke kjønn som en kategori i analysen. Det står jeg fritt til på samme måte som jeg velger teoretisk innfallsvinkel på materialet.

Da jeg intervjuet Naz hadde jeg avgrenset oppgaven til de kalligraferte tekstene i interiøret. Derfor bruker jeg Vogt (2000) når jeg beskriver de kalligraferte tekstene i eksteriøret til WIM. Og siden jeg først under skrivingen ”oppdaget” bruken av religiøst budskap som dekor i det urbane rommet, diskuterte jeg ikke det med informantene. Det er derfor lite belegg i materialet om det, men jeg tar allikevel med temaet, fordi det er interessant at det oppstår noe nytt under skrivearbeidet. I tillegg ser jeg det som et viktig bidrag til kunnskap om fellesrommet vårt.

1.5.8 Kildekritikk

Jeg brukte også kilder om islam skrevet av personer som ikke er forskere, fordi det var nyttig å se på foto av moskeer og kalligraferte tekster. Det er ikke alltid teksten til fotoene i bøkene stemmer, som hos James Harpur (1994). Han beskriver inskripsjonen inni kuppelen nær toppunktet i Klippedomen som kufisk, men fotoet i boken viser skrift med runde former (Harpur 1994:40-41).

Tidlig i arbeidet brukte jeg høghskolelektor Geir Winjes *Guddommelig skjønnhet: kunst i religionene* som kilde (Winje 2001). Winje skriver om WIM, men ettersom han gir feil referanse til koransitatet rundt *mihraab*, kuttet jeg ham ut. Siden dette sentrale verset har feil referanse, er det vanskelig å bruke ham som kilde. Det ligger utenfor rammene i oppgaven å sjekke hver kalligrafert tekst jeg finner i kildene. Det ville bli en oppgave i seg selv.

Temaet islamsk kalligrafi er gjenstand for forskning spesielt innen to fagområder: religionshistorie og kunsthistorie. Min erfaring er at kalligrafien beskrives isolert i forskningslitteraturen forstått på den måten at det ikke er fokus på hvem som betrakter den, unntatt forskeren som er i en ”fristilt” posisjon. Kalligrafien beskrives som et aspekt ved religionen og som religiøs kunst, men ”brukerne”: moskégåerne²⁶ er lite i fokus.

²⁶ Med *moskégårer* mener jeg en person som går i moskeen, og jeg bruker begrepet tilsvarende *kirkegjenger*.

1.6 Teori

Som teoretisk tilnærming til materialet bruker jeg Jonathan Zittel Smith, religionshistoriker ved Universitetet i Chicago. I forordet til Smiths bok *Å finne sted* beskriver professor²⁷ Halvor Moxnes Smith som en ”konstruksjonist” i forhold til sin forståelse av ”hellig sted”, og som motpol beskrives Mircea Eliade (1907-1986) som en ”essensialist” (Moxnes 1998:vi). Eliade var professor ved Universitetet i Chicago fra sent på 1950-tallet og til sin død. At Smith beskrives som en konstruksjonist betyr at han snur opp ned på den tradisjonelle forestillingen om at et hellig sted er et sted som er hellig i seg selv, og som vi går til for å utføre ritualer. Smith mener derimot at det er ritualet som gjør stedet hellig, noe Abdel sa: ”But when we complete the building and we start to pray in mosque then we have to pay respect for this place because we have started submission to Allah in this place.” Sitatet beskriver hvordan det er oppmerksomheten vi selv gir stedet som gjør det hellig, og opplevelsen av stedet blir preget av hva vi vet om det. Som en parallell til Smiths teori om at det er ritualet og oppmerksomheten vi gir stedet som gjør det hellig, ser jeg på hvordan muslimene gir oppmerksomhet til den arabiske skriften, og bruker de kalligraferte tekstene med fromme ord og koransitater til å skape det hellige rommet: moskeen.

Smith går mer inn i vår tankebane og sosiale konstruksjoner for å finne ut hvordan vi definerer stedet enn å finne ut hva religion er: ”Og siden studiet av ‘sted’ er den måten Smith studerer ‘religion’ på, innebærer det at vi ikke har adgang til ‘religion’ i og for seg, det eneste vi har er forskerens konstruksjon av religion.” (Moxnes 1998:v) Tilnærmingen til temaet i oppgaven samsvarer med Smiths tilnærming slik det uttrykkes i sitatet ovenfor. Jeg tar ikke stilling til informantenes tro, men undersøker hvilke valg de gjør, hvilken kunnskap de har og hvordan de opplever de kalligraferte tekstene. At informantene ser på religionen sin som sann er ikke noe problem for undersøkelsen, fordi jeg ikke er ute etter sannheten - det er troen deres og faget mitt. Denne reduksjonismen er ment å bli forstått i metodisk forstand, som ”metodisk ateisme” og spørsmålet om religiøs sannhet som forskningsstrategi blir satt til side (Jacobsen 2005:27). Peter Berger formulerer denne reduksjonismen på følgende måte: ”Med andre ord, enhver undersøgelse af religiøse emner, der begrænser sig til det empirisk tilgjengelige må nødvendigvis være basert på en ‘metodologisk ateisme’.” (Berger 1997:89-90)

Ifølge Moxnes sitt forord i *Å finne sted*, er det en svakhet ved Smiths fremstilling at han ikke drøfter hvordan ”sted” er bestemt i forhold til ”kjønn”, for i de fleste kulturer er

²⁷ Ved det teologiske fakultet, Universitetet i Oslo.

”sted” differensiert i forhold til ”kjønn” (Moxnes 1998:v). CJAS og WIM har atskilte innganger og rom for kvinner og menn, og ettersom de har denne synlige differansieringen av *stedet*, ser jeg det som viktig å se på hvordan atskillelsen bidrar til at kvinner og menn ser de kalligraferte tekstene i interiøret fra ulike synsvinkler. Dette undersøker jeg ved å anvende et kjønnet fugle- og froskeperspektiv, som jeg har satt sammen selv. Fugle- og froskeperspektivet er et velkjent begrep, som betyr å se ovenfra og nedenfra og jeg knytter det til kjønn, fordi muslimene praktiserer segregering i moskeen. Kvinnene oppholder seg på galleriet og mennene i hovedrommet under, og en feministisk tilnærming i studiet av religion søker ikke noe annet enn en kritisk transformasjon av eksisterende teoretiske perspektiver gjennom å introdusere kjønn (gender) som en primær kategori i analysen (Morgan 2002:42).

1.7 Tidligere forskning

Det var ingen tidligere hovedfags- eller masteroppgaver ved Universitetet i Oslo om å dekorere moskeen med arabisk kalligrafi da jeg startet på masterstudiet, men det er skrevet flere oppgaver om norske muslimer og islam i Norge. Ifølge teolog og professor i interreligiøse studier Oddbjørn Leirvik, er doktorgradsavhandlingen til Nora Ahlberg fra 1990 den første store studien om islam i Norge (Leirvik 2003).

Det finnes litteratur om islamsk kunst og utsmykning av moskeen i norsk sammenheng, men det er et felt som kan utforskes og skrives mer om. Etter hvert er det skrevet mye om islam i Norge og om moskeen, men ikke spesifikt om den arabiske kalligrafien og de kalligraferte tekstenes innhold.

I *Mosques in Norway* skriver Naguib om hvordan muslimene skaper og dekorerer et hellig rom i ikke-muslimske omgivelser (Naguib 2001). Hun legger vekt på moskeer i Oslo, og selv om kvinner og menn tilhører samme religion er de atskilt i moskeen. Nyheten med *Mosques in Norway* er at Naguib tar for seg de siste 30 årene i Norge, og boken er ikke en studie i den kronologiske utviklingen av islamsk kunst og -arkitektur. Boken tar derfor ikke for seg mesterverkene i islamsk kunst, men Naguib diskuterer hvordan muslimene med enkle og tilgjengelige midler i Norge reproducerer islamsk ånd og skaper et islamsk rom. Hun gjør rede for de ulike portable gjenstandene som dekorerer moskeen og analyserer hvordan de bidrar til å skape et hellig sted. Naguib skriver om hvordan islamsk arkitektur er fanget mellom tradisjon og innovasjon. Hun beskriver arabisk som et nøkkelsymbol for muslimer. De kalligraferte tekstene inneholder koransitater, ord fra *hadith* og foruten å pryde veggene er kalligraferte tekster også brukt på gjenstander i moskeen. Hun beskriver skriftstiler og ifølge Naguib er *naskhi* og *thuluth* mest brukt i moskeer i Norge. De fleste kunstnere som dekorerer

moskeer i Norge er ikke trenet i klassisk kalligrafi, og skriften får en friere form og er ikke alltid like elegant. Naguib beskriver kalligrafien som ornament og sier at de kalligraferte tekstene ikke nødvendigvis skal leses, men at muslimene kjenner de mest brukte koransitatene. Bildene av de hellige stedene i islam som henger i moskeen, hjelper til å skape et islamsk hellig sted. Naguib beskriver all dekoren i moskeen og analyserer den ut fra tre fundamentale begreper i islam; *tawhid* (enhet), *umma* og *qibla*.

Mens Naguib omtaler kalligrafien som ornament og som en av fire elementer i islamsk dekor, er jeg mer opptatt av de kalligraferte tekstens innhold: budskapet og informantenes valg, kunnskap og opplevelse av kalligrafien.

David Talbot Rice (1903-1972) var professor i kunsthistorie ved Universitetet i Edinburgh, og spesialfeltet hans var bysantinsk og islamsk kunst. Jeg bruker i hovedsak *Islamic Art* av Rice i kapittelet om islamsk kunst (Rice 1986).

Ekteparet Jonathan Bloom og Sheila Blair er begge professorer i kunsthistorie ved Boston College. Jeg bruker *Islamic Arts* av dem, og ifølge ekteparet er den islamske kunsten ikke bare lagd for islamske forhold, men lagd av og for alle som lever i et samfunn hvor flertallet er muslimer. Det var også mennesker fra andre trosretninger som produserte islamsk kunst (Bloom og Blair 2003:5).

Annemarie Schimmel var i mange år professor i indo-muslimsk kultur ved Harvard Universitetet, og i kapittelet om islamsk kalligrafi bruker jeg hovedsakelig *Islamic Calligraphy* (1970) og *Calligraphy and Islamic Culture* (1984) av henne. Jeg legger vekt på kalligrafi brukt i religiøs sammenheng til utsmykning av moskeen. Ifølge Schimmel er feltet islamsk kalligrafi uuttømmelig og hun avgrenser seg til å skrive om den religiøse bruken i *Islamic Calligraphy* (1970). Ifølge Schimmel ville det være ønskelig å lage oversikt over alt materiale som finnes. Det er produsert litteratur om ulike aspekter ved den arabiske kalligrafien i muslimske land, og siden de arabiske bokstavene var kjent siden middelalderen i Europa og ble brukt som dekor, er det også skrevet om temaet i europeisk forskning (Schimmel 1984:2).

2 Det arabiske alfabetet, islamsk kunst og -kalligrafi

2.1 Det arabiske alfabetet

Arkitektoniske inskripsjoner og kopier²⁸ av Koranen er kilder til å studere utviklingen av den arabiske skriften i den muslimske verden, og det viktigste i skriften har vært uforandret i cirka 13 hundre år (Schimmel 1970:2).

Siden middelalderen var arabisk skrift kjent i Europa. Skriften ble sett på som eksotisk, og det første eksempelet av det arabiske alfabetet som ble trykket i Europa, er funnet i diakon Bernhard von Breydenbachs (1440-1497) beretning om hans pilegrimsreise til Jerusalem i 1489 (Schimmel 1970:2).

Kunstnere i Europa hadde kontakt med muslimske kunstnere på Sicilia og i Spania, og de ble inspirert av den arabiske skriften. Fra 1700-tallet var det en gryende interesse for orientalske emner, og *kufiske* inskripsjoner på mynter ble studert. Fra slutten av 1800-tallet er det gjort flere studier i Europa for å studere utviklingen av den arabiske skriften for å undersøke skattene som finnes i ulike biblioteker (Schimmel 1970:2).

Dikteren og vitenskapsmannen Johann W. von Goethe lekte med navnene på de ulike stilene, som for eksempel *naskh* og *taliq* som uttrykker skriftens form. Goethe skrev at uansett hvilken stil den elskede brukte var det innholdet; den uttrykte kjærlighet, som var viktigst (Schimmel 1984:2).

Klassisk arabisk er et sydvestsemittisk språk (Berggren og Myking 1993:46). Arabisk har flere varianter: klassisk, litterær²⁹ og talespråk. Klassisk arabisk er Koranens språk og undervises i koranskoler. Litterær³⁰ arabisk er offisielt språk i 24 land med tilsammen cirka 200 millioner innbyggere. Arabisk er ett av de eldste nålevende litteraturspråk. Grensen mellom klassisk arabisk og litterær nyarabisk er uklar siden man bruker det klassiske språkets grammatikk og hoveddelen av dets ordforråd (Berggren og Myking 1993:51).

Det arabiske alfabetet består av 28 bokstaver som er konsonanter. Den lange lyden a (bokstaven *alif*) er den eneste vokalen. Bokstavene i: *ja* og o: *waw* uttales enten som konsonant eller vokal. Etter hvert ble *diakritiske tegn*: punkt over eller under bokstaven og vokaltegn lagt til. Tegnene gjorde at man leste riktig og at misforståelser kunne unngås

²⁸ I det Tyrkiske biblioteket i Gamlebyen i Rhodos by på Rhodos, har de flere håndskrevne kopier av Koranen. De er 300-400 år gamle og er vanligvis ikke tilgjengelige for publikum, men jeg fikk se tre eksemplarer da jeg var der i august 2006.

²⁹ Kjent som moderne standard arabisk.

³⁰ Kjent som moderne standard arabisk.

(Schimmel 1984:4). Det var særlig viktig å unngå misforståelser når man leste Koranen³¹. De korte vokalene *a* og *o* markeres med vokaltegn over og *i* markeres under konsonanten. Teksten i Koranen viser alle tegnene: korte vokaler og diakritiske tegn, som for eksempel *shadda* som ser ut som en dobbelt-v og dobler konsonanten den settes over, men ellers er det som regel bare i barnebøker og i lærebøker at disse tegnene vises. Bokstavene skrives på forskjellige måter ettersom de står alene eller bindes sammen. Ikke alle bokstaver kan bindes sammen og derfor er det åpne rom i et ord, og det er ingen tegnsetting i teksten (Lunde 2004:90). Arabisk skrift skiller ikke mellom majuskler og minuskler, som i den latinske skriften.

Oversikten over det arabiske alfabetet er hentet fra transkripsjonstabeller hos Berggren og Myking og er forenklet, fordi den er ment som en illustrasjon (Berggren og Myking 1993:T6). Forklarende tegn ved bokstavens navn er utelatt og bokstavens kontekstuelle form: initialt, medalt og finalt er ikke tatt med. Tegn som viser uttale ved de latinske bokstavene er heller ikke tatt med.

Bokstavens Navn	Bokstavens alene-form	Library of Congress romanization table
Alif	ا	A
Ba	ب	B
Ta	ت	T
Tha	ث	Th
Dzjim	ج	J
Ha	ح	H
Cha	خ	Kh
Dal	د	D
Dhal	ذ	Dh
Ra	ر	R

³¹ ”I de to første århundrene var Koran-teksten ikke vokalisert, dvs. at hvert ord besto bare av konsonanter. Dette gjorde at noen ord delvis kunne endre mening i forhold til hvilken vokal man brukte. På 900-tallet ble derfor vokaliseringen av teksten innført.” Roald 2004:36

Zajn	ز	Z
Sin	س	S
Sjin	ش	Sh
Sad	ص	S
Dad	ض	D
Ta	ط	T
Za	ظ	Z
Ajn	ع	‘
Ghajn	غ	Gh
Fa	ف	F
Qaf	ق	Q
Kaf	ك	K
Lam	ل	L
Mim	م	M
Nun	ن	N
Ha	ه	H
Waw	و	W / (u)
Ja	ي	Y / (i)

For dem som ikke kan arabisk, både menig og muslim, ser skriften utilgjengelig ut samtidig som den kan oppleves som estetisk vakker. Den kan se levende ut, som om den danser for øyet. I en skjønnlitterær bok av den tyrkiske forfatteren Emine Sevgi Özdamar skriver hun om en liten jente og hennes bestemor i Tyrkia på 1950- og 1960-tallet. De er på gravlunden og:

... plutselig kom det noen meget fremmedartede bokstaver ut av bestemors munn, stilte seg ved siden av hverandre, slik: ”Bismillāhirrahmanirrahim ... Amin” ... Jeg så på bokstavene, noen av dem så ut som en fugl, noen som et hjerte som det er stukket en pil i, noen som en karavane, noen som sovende dyr, noen som en elv, noen som trær som flyr fra

hverandre i vinden, noen som løpende slanger, noen som trær som fryser i regn og vind.
(Özdamar 1995:12-13)

Sitatet forteller om muslimer med annen språklig bakgrunn enn arabisk, som bruker arabisk i bønnene sine, og barnets opplevelse av det ”fremmede” språket, som også er hennes gjennom religionen hun tilhører. ”Tanken om arabisk som hellig språk hviler på overbevisningen om at Koranen er Guds egen tale til menneskeheten, en uoversettelig tale som må leses og studeres i sin opprinnelige form.” (Vogt 2005:135) Barnets fantasi settes i gang i ovenstående sitat fra Özdamar, og forfatteren beskriver barnets opplevelse av bokstavenes former. Jeg opplever at dette er en vakker beskrivelse av skriften som dekorerer moskeene.

Den estetiske dimensjonen er høyt verdsatt i islam, og Schimmel refererer også til den ”fugle-lignende” formen: som en vinge eller et nebb, når hun beskriver skrivestilen *nastaliq* (Schimmel 1984:29). Ifølge Lunde sier: ”Sagnet ... at skriveren som skapte denne skriftstilen, baserte den på en fugl som viste seg for ham i en drøm.” (Lunde 2004:89)

Sufipoetene hyllet de arabiske bokstavene gjennom dikt og en av dem, Fariduddin Attar d. cirka 1220, beskriver i sitatet under en gammel kvinne med referanse til bokstavenes kvaliteter: ”The strongest contrast to the straight *alif* was the *dal*, bent upon itself. While Attar describes a brave old woman as having a heart like an *alif*, though she was shaped like a *dal*,” (Schimmel 1984:135)

2.2 Islamsk kunst

”Hjernen lærer av kunsten. Men kunsten er formet av hjernen.” (Dietrichs og Stien 2001:9)

Kapittelet om islamsk kunst kan på ingen måte rettferdiggjøre emnet, men er ment som et historisk tilbakeblikk. Jeg legger vekt på byggestiler og kalligrafi brukt til å dekorere moskeen, for *skrift* ble også brukt som dekor i sekulær sammenheng.

Fra islams begynnelse i 622 e.Kr. spredte den islamske kunsten seg over et stort område fra Atlanterhavet i vest til det Indiske hav i øst, og ifølge Vogt ble: ”Islam ... til i et geografisk område hvor jødedom og kristendom for lengst var etablert, og hvor handelskaravanene også brakte med seg ideer og religiøs kunnskap fra alle verdenshjørner.” (Vogt 2005:140) Dette store området fra vest til øst kan vi dele inn i Nord- og Vest-Afrika, Midtøsten, Syd-Asia og Sydøst-Asia. Områdebetegnelsene har jeg lånt fra Robin Laurance, en fotojournalist som fotograferte i den muslimske verden (Laurance 2002). Han vil vise mangfoldet i islam og at bildet er forskjellig fra det stereotype vi ofte portretterer i Vesten.

Fremveksten av islam bygde på den kulturelle og kunstneriske arven fra det bysantinske og det sasanidiske og preget islam i århundrer fremover. Spesielt når det gjaldt kunst var denne doble kulturarven av fundamental betydning. Fra å skrive ned Guds ord i Koranen: ”The significance of writing spilled over into the other arts, as inscriptions were added to all works of art from buildings to coins.” (Bloom og Blair 2003:10) Ifølge sitatet ble betydningen av å skrive et viktig element i dekorasjonskunsten på ulike gjenstander, og skriften bidro til å forme et enhetlig uttrykk over hele den muslimske verden. Kristendommen hadde et mangfold av uttrykk gjennom kunstepokene, og til sammenligning er den islamske kunsten mer enhetlig, men den har ulike uttrykk i geografiske områder i ulike tidsepoker, og omfattet mennesker med ulik språklig og kulturell bakgrunn.

Den første fasen i kunsten som ble kalt islamsk tok navnet etter umayyadene: det første dynastiet i islam. Det ble bygd flere moskeer både i Syria og Irak, men det finnes få arbeider bevart. Rundt 750 tok abbasidene over og en ny stil ble utviklet under de østlige kalifene. Det finnes flere bygninger til sekulær og religiøs bruk bevart, og en serie palasser hvor det ofte var et rom som var moské.

Den store moskeen i Damaskus er dekorert med inskripsjoner fra Koranen og innbefatter mosaikker som overgår alt som er bevart av arbeider av romersk, hellenistisk og bysantinsk kunst. Motivene inneholder ingen levende vesener, selv om trær og byer er naturalistisk utformet. Karakteren av disse mosaikkene reiser spørsmålet om når

billedforbudet som er så karakteristisk for islamsk kunst, trådte i kraft. Spørsmålet har vært diskutert av utallige autoriteter, men det ser ikke ut til at det har vært et utbredt veto i den tidligste perioden. Det er ikke nevnt noe forbud i Koranen. Det er også usikkert om *hadith* tok opp spørsmålet før 900. Det gjaldt i alle fall ikke sekulær kunst, noe maleriene fra umayyade-tiden i ørkenslottet Qusayr Amra³² i dagens Jordan vitner om: "On the walls of another room were depicted hunters and allegorical figures, while in yet another there were nude figures of bathers, some of them male and some female." (Rice 1986:26) Sitatet beskriver hvordan levende vesener brukes som motiv i den sekuleære kunsten. Det ble ikke utstedt noe billedforbud i sekulær kunst senere heller: "But the fact that no figures whatsoever are included in the mosaics either of the Dome of the Rock or at Damascus does suggest that in mosques the dictum was already in force by about 690." (Rice 1986:18)

Da karikaturtegningene av Muhammad stod på trykk i aviser i Skandinavia og Europa i januar/februar 2006, kom billedforbudet i islam i mediebildet. Billedforbudet ble diskutert på politisk nivå og Kari Vogt, religionshistoriker ved Universitetet i Oslo og en av våre fremste eksperter på islam, uttalte seg i saken og sa blant annet: "Billedforbudet innenfor islam er i utgangspunktet en videreføring av den semittiske tradisjon. Befalingen fra Andre Mosebok opprettholdes i den muslimske tradisjonen, men gis en mindre eksplisitt form i Koranen, ..." (Morgenbladet, 10.–16.02.2006). Det andre av de ti bud lyder: "Du skal ikke lage deg noe gudebilde, eller noe slags bilde av det som er oppe i himmelen eller nede på jorden eller i vannet under jorden." (Andre Mosebok 20:4)

Under reformasjonstiden ble budet fra Andre Mosebok gjenopptatt etter en strid i Bergen om helgenbildene. Et prestemøte i 1569 vedtok at alle bilder unntatt de på høyaltere skulle tas bort:

I 1589 gikk man et skritt lengre: Altertavler med bilder burde umerkelig erstattes av tavler som bare hadde tekster fra katekismen: i landskirkene på dansk, i byene på latin – av hensyn til utlendingene. ... Tavler med tekst både på latin og dansk fantes også, og de var svært anvendelige. (Fæhn 1994:169 og 176)

Slike tekst-altertavler gjorde sitt inntog i Danmark i 1580-årene og ble tatt med til Norge. "Når alterskapet var lukka, såg ein Fader vår og dei ti boda, og når dørene blei opna, kunne trusvedkjenninga lesast i midten, flankert av dåpsbodel og innstifttingsorda til nattverden ... Slik kunne kyrkjelyden sjølv lese dei ti boda og andre sentrale bibeltekstar." (Danbolt 2004:104-105) Sitatet fra professor i kunsthistorie Gunnar Danbolt viser hvordan

³² Jeg var på rundreise i Jordan påsken 2004 og så freskomaleriene i ørkenpalasset.

kirkegjengerne selv kunne lese tekstene på altertavlene, og ifølge professor i kirkehistorie Helge Fæhn var det språklig tilpasning med dansk på landet og latin i byene. Ifølge Fæhn er det vanlig å oppfatte reformasjonstiden som en periode med billedstorm, men det at katekisme-altertavlene fikk innpass i kirken kan være mer luthersk ”katekisme-fromhet” enn billedfiendtlighet (Fæhn 1994:168-169). Videre uttalte Vogt i Morgenbladet at det i *Hadith*-tekstene finnes:

... flere eksempler på klare forbud mot avbildninger, også fra profetens egen munn. ... I moskeene - det hellige rom - er avbildninger fortsatt bannlyst. Der finner man bare abstrakte symboler: kalligraferte tekstutdrag og abstrakte ornamenter. Den teologiske begrunnelsen for dette – i tillegg til frykten for bildedyrking - er at avbildninger ikke kan fange forestillingen om det guddommelige. Guds natur er ikke visuell - den er av en annen art enn det øyet kan se. ... Men så kommer altså unntakene, ... i India, Iran, Tyrkia – var for eksempel en tilværelse uten bilder utenkelig. Derfor har disse byggene vært fulle av visuelle dekorasjoner, både av religiøs og verdslig art. (Morgenbladet 10.-16.02.2006)

Ifølge Bloom og Blair har billedforbudet en annen forklaring:

The absence of figures is a characteristic feature of Islamic religious art. It is often said that figures were banned in islam from the start, but this is untrue. The Koran itself has very little to say on the subject. Muslims believe that God is unique and without associates and therefore that he cannot be represented. He is worshipped directly without intercessors, so there is no place for images of saints. Since the Koran has little in the way of narrative, there was little reason to present stories in religious art, and in time this absence of opportunity hardened into law. (Bloom og Blair 2003:30)

Ovenstående sitat forklarer billedforbudet i islam med at det ikke er behov for bilder, at Gud tilbes direkte. Forklaringen til Bloom og Blair ligner på forklaringen til Fæhn angående katekisme-altertavlene. Fæhn sier at det er mer ”katekisme-fromhet” enn billedforbud at katekisme-altertavlene tok plass i kirkene.

I abbasid-perioden³³ 750-1258 ligner planløsningene og arkitekturen på byggverk fra umayyade-perioden; et stort gårdsrom, en overbygd *qibla*-vegg og et område i andre enden med overbygd tak, og ifølge Bloom og Blair er det først nå vi kan snakke om en tydelig islamsk stil i arkitekturen (Bloom og Blair 2003:38).

Det viktigste mesopotamisk-inspirerte arbeidet er Den store moskeen; Ibn Tulun i Kairo fra 800-tallet. Taket er holdt oppe av spissbuer: "The pointed arch had already been used in Syria, but in the mosque of Ibn Tulun we have one of the earliest examples of its use on an extensive scale, some centuries before it was exploited in the West by the Gothic architects." (Rice 1986:45)

³³ Abbasid-kalifatet hadde hovedstad i Bagdad og Samarra, Rice 1986.

I Egypt og Persia³⁴ ble lokale stiler utviklet etter uavhengige linjer. I Vest var det direkte etterkommere etter umayyadene fra Syria som lagde et imperium i Nord-Afrika og Spania, og de lånte ikke så mye fra Mesopotamia og abbasidene (Rice 1986:46). Perserne var ikke av arabisk herkomst, og Persia hadde en kulturell arv fra sasanidene. De hadde nær kontakt i nord og østover til Sentral-Asia og ble influert fra disse områdene.

På 1000-tallet erobret seldsjukkene³⁵ sentrale og vestlige deler av Persia, og deres maktdager var en strålende tid i persisk historie. Tarik-khana moskeen nord i Persia fra slutten av 700-tallet har store runde søyler toppet med ellipseformete buer som ligner spissbuer på nært hold. Grunnplanet er kvadratisk og bygningen skylder en stor del av arkitekturen til sasanidene (Rice 1986:48). Mot slutten av 900-tallet kom det et nytt element i arkitekturen. På hver side i det kvadratiske gårdsrommet som er omgitt av bueganger, var en større bue: et vindfang eller iwan, som senere ble karakteristisk for moskeer i Persia.

Fra 1000-tallet og fremover er skrift dominerende i utsmykningen på bygninger. Særlig hovedfasaden på moskeen viser håndverkernes utsøkte arbeid, men det er kuppelen som viser oss den største prestasjonen: "... the dome chambers were often of supreme beauty; those of the Masjid-i-Jami at Isfahan (1088) ... are numbered among the finest products not only of Persian but also of all architecture." (Rice 1986:59)

Da muslimene erobret Nord-Afrika etablerte de byer i de nye områdene og bygde moskeer. Det ble bygd moskeer med kvadratiske minareter på 800-tallet, og ett av de tidligste og fineste eksemplene i egyptisk stil i islamsk arkitektur er den berømte al-Azhar moskeen i Kairo fra slutten av 900-tallet.

Fra Afrika kom muslimene inn i Spania, og lederne var ofte beskyttere av kunsten. En original stil som kalles spansk-maurisk, vokste frem i Spania. I sin tidligste form hadde moskeen i Cordova³⁶ et rektangulært gårdsrom med hesteskobuer som toppet buegangene slik som i Damaskus. Over hesteskobuen i inngangen til *mihraben* er det kalligraferte tekster (Harpur 1994:153-154). Ifølge Roald består den spansk-muslimske byggestilen blant annet av firkantete tårn i motsetning til runde i mange deler av den muslimske verden, men det mest karakteristiske er den arkitektoniske symmetrien (Roald 2004:bilde 2). Det er ikke noe klart skille mellom tidlig og senere islamsk kunst i Spania, men fra cirka 1200-tallet ble stilen mer dekorativ og mindre monumental. Det samme kan sies om forholdet i Nord-Afrika (Rice

³⁴ Jeg skriver Persia, fordi jeg bruker Rice 1986 som kilde. Iran ble kalt Persia av vestlige forskere, og fra 1935 ble Vesten oppfordret til å bruke landets navn; Iran. Jeg bruker Iran når jeg beskriver WIM.

³⁵ Et tyrkisk dynasti i Lilleasia på 1000- og 1100-tallet, Bokmålsordboka 1994.

³⁶ Hovedstad for spansk-muslimsk umayyade-dynasti og den mest siviliserte byen i den vestlige verden, mens resten av Europa var på vei ut av Den mørke middelalder, Harpur 1994:150.

1986:149). Muslimene ble drevet ut av Spania i 1492, og det er lite av den islamske arkitekturen som overlevde den kristne erobringen.

”In 902 the Aghlabids captured Sicily, which thereafter became a Muslim outpost ... no mosques of importance survive there.” (Rice 1986:85) Islamsk kunst hadde kort levetid på Sicilia, og lite av betydning ble lagd etter midten av 1000-tallet. I 1061 var araberne ute av Sicilia, da de ble slått av normannerne³⁷ (Rice 1986:84-85).

I Mesopotamia finnes det mye gravert stein, og av spesiell interesse er en *mihrab* fra 1000- eller 1100-tallet, Rice sier begge deler, hvor menneskelige figurer spiller en stor rolle i dekorasjonen (Rice 1986:98-99). Det var vanlig å ha menneskelige figurer som dekorasjon i kirkene, men det er spesielt å finne det i en moské.

Fra 1100-tallet hadde Syria og Egypt tett kontakt og kunsten utviklet seg hånd i hånd i de to landene. I Kairo: ”... nearly every one of them [sultanene] built a mosque – not a great congregational mosque as in early times, but a smaller, more compact structure where there was opportunity for the carver and the craftsman to show their skill.” (Rice 1986:143) Da Egypt ble erobret av ottomanerne i 1517, ble byggestilen basert på en modell fra Konstantinopel som var utledet av en bysantinsk prototype (Rice 1986:147).

De vestlige seldsjukkene i Lille-Asia blir kalt *de romerske* seldsjukkene. Deres kunst bærer gjeld til Østen. Arkitekturen bar preg av persisk innflytelse, men var særpreget; de bygde i stein og ikke i murstein, og håndverkerne brukte teknikker fra den bysantinske verden. Rundt om i Lille-Asia er det bevart moskeer og *madrasaer* opp til våre dager. De har en spesiell stil og dekorasjoner i utskåret stein og flisarbeid, som er noe av det mest utsøkte i islam. Inngangene til de store moskeene og *madrasaene* var ganske like de i karavanseraiene. Det vil si at de var preget av en høy døråpning toppet med en spissbue overdådig dekorert med utskjæringer. Stilen kunne variere fra sted til sted:

At Konya script and interlacing patterns usually played an important role in the ornament ..., but large-scale patterns sometimes based on floral designs and sometimes on geometric ones formed the basis of the compositions which the script or interlacing adorned. (Rice 1986:168)

Ved siden av de dekorerte inngangene til de ulike bygningene utviklet de romerske seldsjukkene arkitekturen til *minareten*. Det var vanligvis én minaret på moskeen, men det finnes bygninger med *minaretpar* som flankerer inngangen til moskeen (Rice 1986:171). De mest utsøkte arbeidene i fliser er å finne i Konya som var hovedstad i seldsjukkenes område:

³⁷ Nordiske vikinger, Bokmålsordboka 1994.

The colours were limited to blue, white and black, and the tiles were set like great mosaic cubes to form intricate angular patterns. The large-scale designs on the doorways and the pendentives of the domes were star shapes, geometric interlace, script, and key patterns were favoured, and particularly effective ... (Rice 1986:172).

Etter midten av 1300-tallet var de tyrkiske ottomanerne etablert i Europa. I 1453 falt den bysantinske byen Konstantinopel og ble ottomanernes hovedstad. Det ottomanske imperiet så sin slutt i 1924. Herskerne var oftest beskyttere av kunsten (Rice 1986:184). Den mest kjente og trolig den vakreste moskeen er Sultan Süleyman (1550) i Istanbul som fortsatt er i bruk. Den har flere runde medaljonger med kalligraferte tekster i interiøret. Kuppelen er grå og moskeen har fire minareter som er høye og slanke. For ikke-muslimske besøkende finnes det en egen inngang fra gårdsrommet (Harpur 1994: 157-160).

Under mongolenes erobring på 1200-tallet i Persia ble tidligere kunstverk ødelagt, men kunstnere ble ofte spart. Kunstnerne hentet inspirasjon og teknikker fra Kina i øst. Det finnes noen bygninger som har overlevd fra den tiden både til sekulær og religiøs bruk, og høye elegante minareter dekorert med fliser eller murstein dominerte (Rice 1986:113 og 127). De utviklet en ny kuppel på moskeen som var vertikalt rillet, svakt løkformet og vakker: "The use of tile-work on the exteriors was also greatly extended, so that whole facades, even the domes themselves, came to be decorated." (Rice 1986:211)

Isfahan kan fremdeles vise monumenter fra safavid-kunsten. I byens sentrum ligger Masjid-i-Shaykh Lutfullah (1602). I dag er moskeen museum (Harpur 1994:231). Portalen er dekorert med kalligraferte tekster i et felt over døren, og: "Inside the 205-foot-square prayer hall rise eight arches bordered by white calligraphy on a background of cobalt blue." (Harpur 1994:145) Masjid-i-Shah: The Royal Mosque (1612) ligger i det samme området. I eksteriøret er trommelen under kuppelen dekorert med arabisk kalligrafi i to ulike skriftstiler. Øverst er det rundet hvit skrift på blå bunn, og under er det *kufisk* hvit skrift på turkis bunn. Deler av ytterveggene er dekorert med kalligraferte tekster som blant annet inneholder Guds navn. De to minaretene er dekket med fliser prydet med kalligraferte tekster. De ser først ut som et geometrisk mønster for et utrenet øye, men inneholder Alis og Muhammads navn. Alis navn minner oss på at det er shia-islam som praktiseres i dette området.

For å oppsummere kapittelet om islamsk kunst kan vi si at det tidlig formes et "billedforbud" i praksis, selv om det ikke er et direkte forbud formulert i Koranen. Tidlige utsmykninger i bygg til religiøs bruk vitner om fraværet av menneske- og dyreskikkelser. Koranen ble nedskrevet og skriften ble tidlig hovedelementet i dekoren i religiøs sammenheng. Herskerne som erobret nye områder sparte lokale kunstneres liv. Kunstnerne brukte lokale materialer og byggeskikker til å forme et islamsk uttrykk. Ettersom islam

spredte seg over store områder ble kunsten influert av ulike kulturelle og kunstneriske impulser, som muslimene bygde videre på. Derfor ser vi mangfoldet i byggestiler, mens den arabiske kalligrafien er mer enhetlig i uttrykket.

2.3 Islamsk kalligrafi

Profeten Muhammad er kjent for å være *ummi*: ulærd, og det fortelles at bokstaver kan være et slør mellom personen og det guddommelige. Profetens sinn måtte være rent, og det sammenlignes med at Maria måtte være jomfru for å ta imot inkarnasjonen. Den arabiske skriften var i bruk i området da Profeten startet å tale. Det at han blir omtalt som *ummi* er ikke motstridende med at skriften er viktig, tvert i mot er det en oppmuntring til skriving, og: "The art of calligraphy developed largely owing to the wish to write the Divine word [kopiere Koranen] as beautifully as possible," (Schimmel 1994:154) Skriftsystemet *khatt*, pennen, hånden og pergamentet eller papiret gjorde det mulig å skrive ned Guds ord i Koranen. Den ble kopiert for å bevare budskapet for fremtiden, og kalligrafi brukt i religiøs sammenheng kunne bringe *baraka*: velsignelse.

Under den tredje kalifen Uthman (644-656) ble Koranen samlet inn og satt i rekkefølge, slik den fremstår i bokform i dag. Uthmans etterfølger, Ali ibn Abi Talib, ble betraktet av senere kalligrafer som den første mester i kalligrafi, og vi kan si at arabisk skrift startet i disse tidlige årene å bli utviklet som kunst. Det arabiske alfabetet ga kalligrafen mange muligheter til å utbrodere bokstavene, selv om det er et størrelsesforhold mellom dem. For å lære forholdet mellom bokstavene brukte de prikker og en sirkel med diameter fra en *alif* for at bokstavene skulle stå i riktig forhold til hverandre (Naguib 2001:77). Fordi skriften fikk en hellig karakter og rollen som bærer av guddommelig åpenbaring, ble inskripsjoner en viktig dekorasjon i islamsk arkitektur til religiøse formål, og har tilnærmedesvis samme rolle som statuer av Jesus og helgener i kirkebygg (Schimmel 1970:4).

Veggene i mursteinsbygg kunne fylles med fromme ord i stor og enkel *kufi*, og i områder hvor kuppelen var dekket med fliser inneholdt de arabiske setninger med hellige navn. Den eneste dekorasjonen inni moskeen er inskripsjoner, ifølge Schimmel (1970:4). Det er vanlig at *mihraben* er utsmykket med koranvers og omgitt av koranvers og trosbekjennelsen. Moskeene under safavid-tiden i Iran gjentok kombinasjonen med kalligrafi i ulike skriftstiler i interiøret, som de hadde rundt dørene og kuplene i eksteriøret, mens i de tyrkiske moskeene hadde de inskripsjoner inni hovedkuppelen. "In many of the Ottoman mosques the highest point of the dome is again surrounded by inscriptions; often the *ayat al-kursi*, the Throne-verse (Sura 2/256) or the Light-verse (Sura 24/35) is chosen"

(Schimmel 1970:4, forfatterens kursivering) (Koranen 1989). Andre dekorasjoner i moskeen er store plater med Profetens og kalifenes navn i store bokstaver. Noen ganger er søylene dekorert, og det kan være vanskelig å lese tekstene.

Det er usikkert med opprinnelsessted til de ulike skriftstilene, og av vestlige forskere ble de først inndelt i to hovedgrupper: *Kufisk* som er kvadratisk, og kursiv som er avrundet (Schimmel 1984:2). Kursiv skrift ble senere delt inn i en vestlig stil *maghribi*, og *taliq* eller *nastaliq* som ble brukt i den persiske verden. *Kufi* ble brukt i tidlige utgaver av Koranen, og omtales som ”Qora’nic script” (Schimmel 1970:7). Boken skulle være leselig og vakker, selv om folk kunne Koranen i sitt hjertet. *Kufisk* er vanligvis forbundet med arabisk skrift, men er også brukt i persiske arbeider.

Fra tidlig av var det mange håndbøker i skrivekunsten, og hva som var nødvendig for god skrift viser hvor verdsatt kunstarten var (Schimmel 1970:8). Mamelukkene i Egypt utviklet *thuluth* i kalligrafi og som dekorasjon. De ottomanske tyrkerne brukte *thuluth* i inskripsjoner på fliser i arkitektonisk dekorasjon, som de persiske safavidene, og de likte å ”stue sammen” flere linjer med tekst (Schimmel 1970:9). Moskeen i Isfahan er et eksempel på *thuluth* på flisarbeid kombinert med *kufi*.

”Muslim artists in India applied the *nastaliq* to Urdu, whereas other languages of the Muslims in the Subcontinent like Pashto and Sindhi are written and printed in the ‘arabic’ *naskh ductus*.” (Schimmel 1970:9, forfatterens kursivering og tegn)

De arabiske bokstavene ga kunstnere nærmest ubegrensede muligheter til utforming, og i en kultur med billedforbud utgjorde bokstavene en viktig del av dekorasjonskunsten. Eksempler er den blomsterformete *kufi*, og kunstnerne formet tidlig en ”sjakk-lignende” skrift av den kvadratiske *kufi*, som lett kunne brukes i mursteinsvegger. Fromme ord ble lagt stein-i stein, som Allahs og Profetens navn eller Alis navn i shia-områder. Resultatet er vakre dekorasjoner som er fulle av *baraka* (Schimmel 1970:11). Siden de hadde billedforbud mot levende vesener prøvde de å skape dyre- og blomsterlignende bokstaver.

I den muslimske verden verdsettes den arabiske skriften høyt. Selv i Tyrkia som byttet det arabiske alfabetet ut som et ledd i vestliggjøring av det tyrkiske språket, er arabisk fremdeles verdsatt i den religiøse sfæren.

En kalligraf trenger fem gode egenskaper: Et godt lynne, forståelse for kalligrafien, en god hånd, utholdenhet i smerte og den nødvendige redskap. Om du mangler noen av disse egenskapene hjelper det ikke om du strever i 100 år, ble det sagt. Pennen var det viktigste redskapet og det ble sagt om den: ”... ‘introduces the daughters of the brain into the bridal chambers of books’.” (Schimmel 1984:39)

Det var kvinner innenfor den kalligrafiske tradisjonen: "In the Prophet's time there were women skilled in writing, including one of Muhammad's wives," (Schimmel 1984:46) En av de ledende kalligrafer i middelalderen var kvinnen Zaynab Shuhda al-Katiba (d.1178) som lærte kalligrafi ved Ibn al-Bawwab-skolen (Schimmel 1984:21 og 47). "In the eighteenth and nineteenth centuries a number of Turkish woman are known to have written so well that their writings still adorn mosques and *tekkes* in Istanbul." (Schimmel 1984:47)

Det er seks grunnleggende skriftstiler: *Naskh*, *muhaqqaq*, *thuluth*, *tauqi*, *rihani* og *riqa*. *Thuluth* er en rund stil.

Kalligrafien blomstret i Istanbul på 1500-tallet, og den tyrkiske forfatteren Orhan Pamuk skriver i romanen *Mitt navn er karmosin* om miniatyrmalerne som også dekorerte bøker (Pamuk 2003). De fleste kalligrafer arbeidet som kopister og reproduiserte tidligere arbeider og de:

..., were also engaged in composing inscriptions for mosques and other religious buildings and ornamenting mosques with enormous calligraphic plates in *jali* script. The way in which Ottoman calligraphers overcame the enormous difficulties encountered in composing and then executing the Koranic inscriptions around the apexes of Ottoman mosques still looks like a miracle to the modern admirer. (Schimmel 1984:59)

Noen av de mest utsøkte eksemplene på islamsk kunst er Koraner og inskripsjoner på bygninger.

Sultan Ahmad III wrote a fine mirrored *basmala* and apparently made it a point to send at least one piece of *jali* calligraphy to each major mosque in Istanbul. Remarkable is the inscription for his mother's tomb in Üsküdar, which consists of the Prophetic tradition: "Paradise lies under the feet of mothers." (Schimmel 1984:75)

Mer enn i andre religioner legger islam vekt på Boken, og er den første religionen som skiller mellom *ahl al-kitab*; de som har en Gude-sendt bok og de uten en nedskrevet åpenbaring.

"Muslim writers were well aware that the script of their Christian neighbors went from left to right, that is, *tars*, the wrong direction." (Schimmel 1984:127, forfatterens kursivering)

I dag er det en ny interesse for kalligrafi i den muslimske verden fra Marokko til Pakistan. Det er en bevissthet om at de arabiske bokstavene "letters of the Koran" er deres mest kostbare arvestykke, og selv om mange tidligere var analfabeter: "... sees good writing, he likes to enjoy the sight of it." (Schimmel 1984:33) Svein A. H. Engelstads hovedoppgave i kunsthistorie ved Universitetet i Bergen *Tendenser i moderne egyptisk maleri* inneholder flere kopier av malerier hvor kalligrafi er en del av motivet (Engelstad 1994:Del II).

3 Øst for vest; moskeene i Oslos urbane rom

Om natten lyser det høye, kvadratiske klokketårnet på Jernbanetorget i rødt og hvitt. Ifølge religionshistoriker Mircea Eliade kan tårnet symbolisere en *axis mundi*: en verdensakse, som forbinder jord og himmel, og rundt denne aksen ligger vår verden: Oslo (Eliade 1959:36). Klokketårnet er bygd i gjennomsiktig glass og metall, og det ser til forveksling ut som en kirkes klokketårn eller en minaret, som symboliserer forbindelsen med høyere makter.

Bak klokketårnet, som minner oss om vårt tilmålte jordeliv, og den nye delen av Oslo Sentralstasjon som forbinder oss med resten av verden, reiser hotelltårnet Oslo Plaza seg på Vaterland og peker mot muslimenes religiøse sentrum i verden; Kabaen i Mekka som er dekket av et svart tekstil brodert med sitater fra Koranen i gulltråder (Naguib 2001:45 og Schimmel 1970:10-11). Ifølge Smith tillegger vi stedene mening, slik jeg skisserer i ovenstående beskrivelser (Smith 1998).

På 1970-tallet var det planer om å bygge en sentralmoské på tomten hvor Oslo Plaza står i dag, og religionsfriheten ble satt på prøve når denne friheten skulle praktiseres (Nielsen 1995:85). I doktorgradsavhandlingen *New challenges – old strategies. Themes of variation and conflict among pakistani muslims in Norway* skriver Nora Ahlberg³⁸ om planene for Vaterland-moskeen med én stor løkformet kuppel og én minaret (Ahlberg 1990:165-171). Ifølge religionshistoriker Kari Vogt forutsetter ideen om en stor felles-moské en enhetstanke, som er like lite til stede i dag som da (Vogt 2000:57). Samtidig som muslimer ideelt sett forbinder seg med det muslimske fellesskapet: *umma*, er hovedtendensen i Oslo som i andre byer i Vest-Europa, at de grupperer seg i moskeer etter etnisk³⁹ og språklig bakgrunn (Shadid og Koningsveld 1995:23). I tillegg er teologiske og politisk-religiøse motsetninger også viktige for å forstå fragmenteringen i ulike grupper, organisasjoner og bevegelser (Vogt 2005:134).

Fra Jernbanetorget tar det cirka 15 minutter å gå til CJAS som ligger i Motzfeldtsgate 10 og som er Skandinavias største moské med plass til 2500⁴⁰ personer. Vi går østover til Brugata som preges av den flerkulturelle befolkningen i Oslo, og spesielt på varme sommerdager sees hele registeret av ulike påkledninger fra lettkledde personer til kvinner i heldekkende svart hijab⁴¹. Det er lettest å se disse visuelle symbolene som klær og hodeplagg

³⁸ Hun er professor i psykologi, men var tidligere tilknyttet religionshistorie ved Universitetet i Oslo.

³⁹ Begrepet er brukt i betydningen en folkegruppe som betrakter seg som en gruppe i forhold til andre, og som blir betraktet som det av andre.

⁴⁰ Tall fra Aftenposten, 25.06.2004.

⁴¹ "Brukes særlig om det plagget (sløret) muslimske kvinner bærer for å dekke håret og deler av eller hele kroppen." Religionsforsker ved Misjonshøgskolen i Stavanger Jan Opsal 1994:323.

som ser muslimsk ut, for ”islamsk arkitektur” viser seg å ha en kompleks betydning (Metcalf 1996:3). Fra kjøpesenteret Gunerius i Brugata ser vi de to minaretene til WIM, og: ”... Oslo var den første av de skandinaviske hovedstedene som fikk en nybygd moské – i 1995 stod moskeen i Åkebergveien [28 b] ferdig, reist i tradisjonell stil med kuppel og minareter.” (Vogt 2000:15)

Vi krysser Vaterland bro som har forbundet sentrum og Grønland siden 1654 ifølge lokalhistoriker Leif Gjerland (Gjerland 2006). Vi er nå i Grønlandsleiret, og fra Grønland torg går Motzfeldtsgate opp til Botanisk hage. Etter ett kvartal i Motzfeldtsgate ser vi den nye CJAS med kuppel og én minaret, men først ved neste kvartal i Nordbygata sees hele moskeen. Motzfeldtsgate inneholder boliger, ulike næringsvirksomheter, Urtehagen friskole⁴², en tyrkisk moské og -kultursenter i Motzfeldtsgate 6 a-d og Yggdrasil Yogaskole.

Etter hovedinngangen til CJAS ligger Urtegata, og til venstre i gaten ligger den gamle moskeen deres i nummer 11. Urtegata strekker seg fra Akerselva i vest til Tøyengata i øst, og inneholder boliger, ulike næringsvirksomheter, Frelsesarmeen vis-à-vis den gamle moskeens inngang, Urtehagen friområde, et gammelt nonnekloster som er omgjort til utleieboliger, bokhandel med litteratur på urdu og en kjøttbutikk med *halal*-varer.

Østover i Nordbygata ligger Grønland basar: Oslos mest eksotiske kjøpesenter ifølge annonsen, som har en frodig palme over en rød oslohimmel (Østkantavisa, 8. juni 2006). Grønland Basar har fått en ”islamsk look” med søyler, buer og mosaikkdekor i eksteriøret. Nordbygata fortsetter forbi Grønland kirke og over i Åkebergveien til WIM. Den ligger vis-à-vis Politiet og Oslo kretsfengsel i Grønlandsleiret. Minaretparet er for tiden pakket inn i grønn netting, fordi flisene med kalligraferte tekster og ornamentikk ikke tåler kulden og fuktigheten og har falt av. Det er cirka 10 minutters gange mellom de to moskeene, og ifølge Ragnhild Plesner er det 14 moskeer og to kirker på Grønland (Plesner 2006:10-11).

I området rundt CJAS ser vi butikkskilt og informasjon på husvegger på urdu, tamilsk, tyrkisk, engelsk, arabisk og norsk. De ulike virksomhetene drives blant annet av mennesker med opprinnelse i Pakistan, Sri Lanka, Tyrkia og Somalia. Det er mye tagging i området, og den i tillegg til all annen bruk av skrift, gjør at *skriften* myldrer i det urbane rommet.

Det bor 11 956⁴³ innvandrere⁴⁴ i bydel Gamle Oslo. 10 409 av dem har bakgrunn i

⁴² Skolen er nedlagt.

⁴³ Statistisk sentralbyrå, tall fra 1.januar 2006 [16.10.2006].

⁴⁴ Med innvandrere menes personer med to utenlandsfødte foreldre, definisjon fra Statistisk sentralbyrå. Se samme henvisning som for Statistisk sentralbyrå, tall fra 1. januar 2006.

ikke-vestlige land og pakistanere er den største gruppen. Innvandrerbefolkningen utgjør 32,7 prosent av befolkningen. Det finnes ingen eksakte tall på hvor mange muslimer som bor i bydelen, fordi religiøs tilhørighet ikke registreres i Norge, men vi kan anta at de fleste innvandrere som har landbakgrunn i et muslimsk samfunn er muslimer⁴⁵. Ifølge Vogt er det omkring 120 000 muslimer i Norge, gruppen med pakistansk bakgrunn dominerer med 28 126 personer, og Oslo er islams sentrum i Norge (Vogt 2005:141 og 147). På verdensbasis regner vi med at én av fem personer er muslim, og i Vest-Europa er det mellom 12 og 15 millioner (Ramadan 2002:120).

3.1 Å bygge moské i et ikke-muslimsk land

Da WIM var representert på utstillingen ”Hundre års nasjonsbygging, norsk arkitektur og samfunnsliv fra 1905-2005”, skrev Dagsavisen: ”... perioden 1960-2005 viser hvordan oljesamfunnet og privatiseringen avspeiler seg i anlegg og bygninger.” (Dagsavisen, 17.06.2005) I tillegg er det nytt at det flerreligiøse samfunnet avspeiler seg i arkitekturen. WIM er tegnet av arkitekt Eigil Wæhle⁴⁶, og hovedinntrykket når vi ser moskeen er det solide sekskantete minaretparet som rammer inn den rektangulære portalen. Den har høyden til den eksisterende bebyggelsen. Delvis skjult bak fasaden troner en 16 meter høy kuppel, som hvelver seg over hovedrommet med plass til 400 personer.

Da jeg dro til avtalen i WIM en søndag i august 2005, satt jeg på en benk utenfor fengselsmuren tvers over gaten for å betrakte moskeen og observere strømmen av folk, som skulle til *asr*. Moskeen ser ut som om den er klippet ut av *Tusen og én natt*⁴⁷ og limt inn mellom de eksisterende bygningene. Portalen med minaretparet er rikt dekorert med kalligraferte tekster, slik vi ser på moskeer fra den mongolske perioden i Persia på 1300-tallet (Rice 1986:126). Ifølge Schimmel er det spesielt i den iransk-indiske sonen at minaretene er dekket med bånd med skrift som inneholder koranvers (Schimmel 1970:4). Moskeen er blå, vakker og et mektig syn, og jeg tenkte på professor Edward W. Said (1935-2003) som skrev *Orientalismen. Vestlige oppfatninger av Orienten*. Hans kulturkritikk retter nettopp søkelyset mot selve innholdet i forestillingen om en verdensdel som er mystisk, sensuell og fjern i nevnte verk (Said 1994).

⁴⁵ Viser til Vogt 2000:7 som gjør rede for hvordan vi regner ut og kommer frem til omtrentlig antall muslimer.

⁴⁶ Dagsavisen, 17.06.2005.

⁴⁷ Fikk sin nåværende form cirka 1200, arabisk eventyrsamling, utgitt på norsk i 1950.

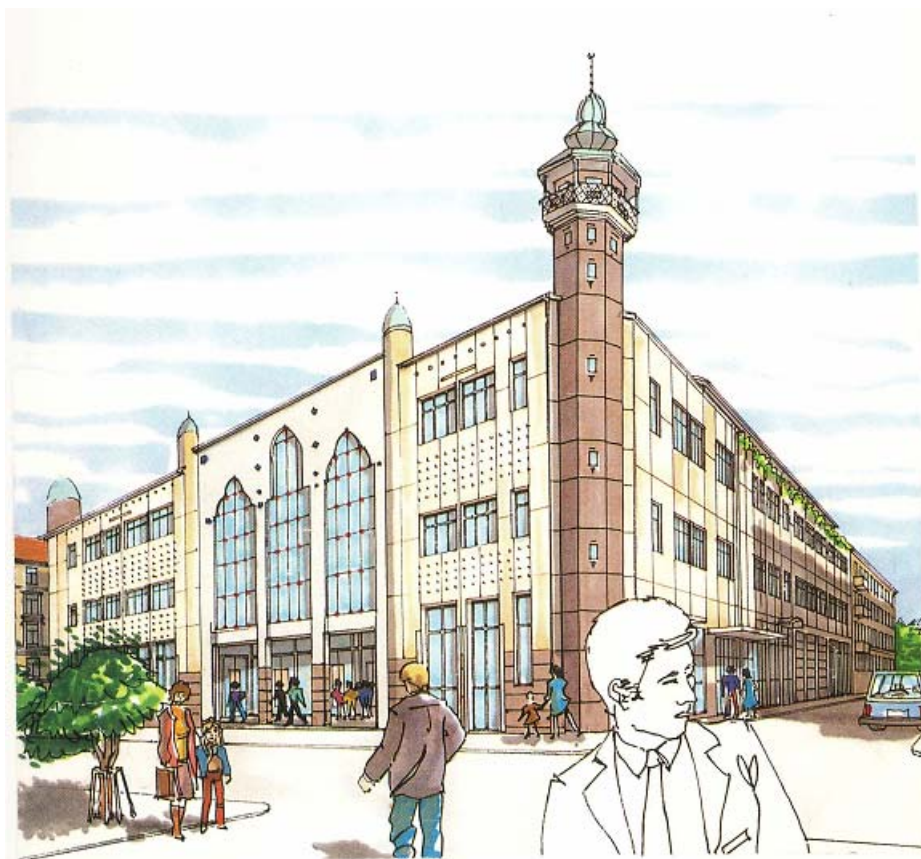
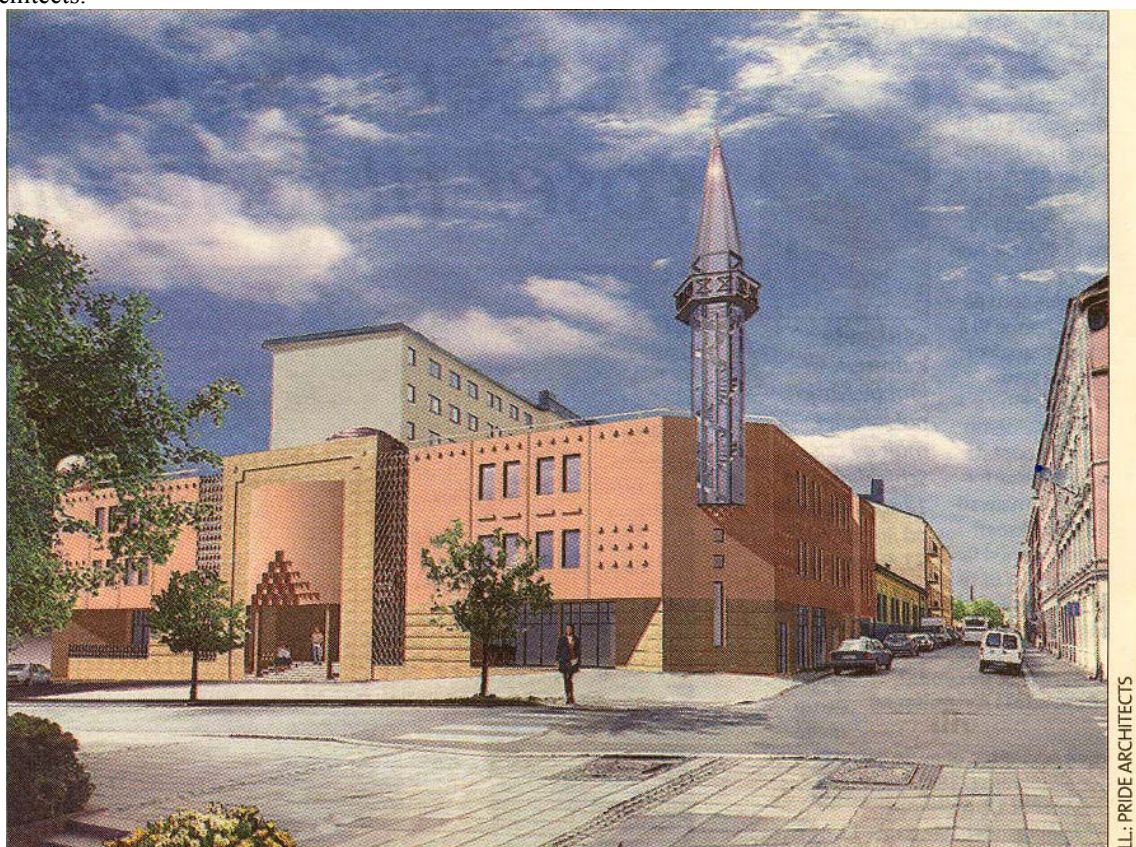


Foto 2 og 3: Moskeen Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat. Den øverste skissen er fra heftet til Pride Architects, 1999. Skissen under er fra en avisartikkel i Aftenposten, 25.06.2004. Skissene er tegnet av arkitektene hos Pride Architects.



Jeg gikk selv *fem på* da jeg sa til styrelederen i CJAS: ”Ja, men jeg tenker det er nytt at man bygger moské. Nå er det vel bare den i Åkebergveien som er bygd som moské, *sånn at vi ser at det er moské.*” Uttalelsen min viser hvordan jeg har prototypen ‘kuppel og minaret’ i tankene, og ifølge Schimmel er det den tyrkiske moskeen med en sentral kuppel og tynne nåle-lignende minareter, som ser ut til å ha blitt mønster for begrepet ‘moské’ for en vestlig iakttager (Schimmel 1994:52).

De første skissene til ny CJAS ble tegnet i 1997, og Pride Architects, heretter kalt Pride, ga ut et hefte⁴⁸ om byggeprosjektet i 1999⁴⁹. Det var første gang arkitektene⁵⁰ Berg og Fridtjof Wiese i det norske firmaet tegnet moské. Illustrasjonen (se foto 2) på heftets forside viser en fasade med store spissbuede vinduer over hovedinngangen, og en solid minaret i hjørnet ved Urtegata. Minareten går fra gateplan og er toppet med en smal kuppel og månesigd. Det er en mindre minaret i hjørnet ved Nordbygata. Skissene i heftet viser ingen kalligraferte tekster verken i eksteriøret eller interiøret, men det står at interiøret vil ha dekorative vegger uten at det er spesifisert noe om kalligraferte tekster.

I en senere skisse (se foto 3) av CJAS fra Aftenposten i juni 2004, har moskeens fasade gjennomgått en stor endring og tilnærmedesvis fått den utformingen den har i dag. Det er heller ingen kalligraferte tekster markert på denne skissen.

Hovedinntrykket når vi ser CJAS i dag er en elegant, men diskré bygning. En rektangulær gråmalt portal rammer inn hovedinngangen. Inni portalen buer vegg ut og omslutter *mihraben* på innsiden. Portalen går opp til taket som er flatt i den tre etasjer høye bygningen. Moskeen har en lysere gulffarge enn Securitas-bygningen som ligger vegg-i-vegg i Nordbygata og er dobbelt så høy. Bygningen har mange rektangulære vinduer. Det er også vinduer og glassdører til næringlokalene i første etasje, som ellers er i rød granitt. På hver side av portalen er det blankt gitterverk i metall foran vinduene. Glasskuppelen er plassert midt over hovedinngangen og sees best på avstand. I hjørnet ved Urtegata er det en sekskantet transparent glassminaret, og i hjørnet ved Nordbygata sees den andre ”minareten”. Den stikker litt opp over taket der den er avstumpet med en kuppel i gitterverk. Per 12.10.2006 var det ingen kalligraferte tekster i eksteriøret, men informantenes forslag står i oversikten under kapittelet *Vi har tenkt, men ikke bestemt.*

⁴⁸ Central Mosque and Islamic Centre Norway, utgitt av Pride Architects. Laget for å vise frem prosjektet og skaffe midler til byggingen fra givere i muslimske land, ifølge Berg.

⁴⁹ Cirka årstall, fordi heftet er uten dato.

⁵⁰ Da King Faisal Masjid i Islamabad skulle tegnes ble det utlyst en internasjonal arkitektkonkurranse som var begrenset til muslimske arkitekter, Holod og Khan 1997:76.

Da jeg spurte Ashraf om hvordan det var å bygge moské i et ikke-muslimsk land, sa han: ”det er ikke noe spesielt. I muslimske land er det mange kirker ... det er litt forskjell, men som muslimer må vi ha en plass å be og til høytidsdager. For eksempel nordmenn som jobber på sjøen har bygd flere kirker, sjømannskirker.” Ifølge Ashraf har samarbeidet med Plan- og bygningsetaten i Oslo kommune vært greit: ”å ja, det er ikke noe problem. Arkitekten vår hos Pride lager en skisse og søker, og hvis det blir noen forandring, samarbeider vi. Vi har ikke noe spesielt problem.” Ashraf sa at de ikke måtte forandre mye fra det de hadde lyst til å bygge, og at moskeen har samme farge som eksisterende bebyggelse i kvartalet. Imidlertid har moskeens fasade ifølge de ulike skissene endret seg. Dagens moské er i større grad tilpasset eksisterende bebyggelse i kvartalet enn det vi ser på den første skissen i heftet fra Pride. Bygget har fått et moderne uttrykk.

Byggeplanleggingen av CJAS tok åtte år, og på den tiden har de hatt sju ulike styre. Hussain var ikke med i alle de årene, men han har snakket med mange i moskeen, vært med på diskusjoner og lest gjennom de fleste dokumentene fra byggekomiteen. Det at planleggingen tok så lang tid minner om situasjonen da planene om Vaterland-moskeen ble utarbeidet. Da var det ikke nødvendigvis norske myndigheter som var skyld i at det ikke ble noe av, men at muslimene ikke fikk organisert seg og blitt enige (Ahlberg 1990:163). Ifølge Hussain har det vært mange diskusjoner gjennom årene, og: ”Det var mange ting som vi ønsket kanskje litt annerledes, men som da ikke ble godkjent. For eksempel høyden på minareten ønsket vi en annen og vi ønsket like minareter på begge hjørner, men det fikk vi da ikke lov til [av Plan- og bygningsetaten].” Hussain sa at CJAS ville ha to minareter:

For å vise bredden på hele bygget ... bygget kommer til å være mer tilpasset sine omgivelser ... generelt sett så er jo religiøse bygg særbygg. De er jo ikke vanlige bygg i den forstand som andre bygg er, og da må de på den måten utskille seg fra andre bygg. Alle religiøse bygg er jo Guds hus.

I tillegg til de vanlige funksjonene moskeen har i muslimske land, sa Hussain: ”Så faller det ganske naturlig at den også blir et møtepunkt for muslimer ... og at vi foretar en begravelsesseremoni: *janaza* i selve moskeen.”

Moskeen er ifølge Naguib den bygningen som har spredt seg i den muslimske verden fra begynnelsen, men utformingen er tilpasset lokale byggeskikker selv om den har introdusert synlige markører som minaret, *mihrab* og kuppelen som de viktigste (Naguib 2001:52). Både WIM og CJAS har kuppel, minareter og portal, men ellers er det ingen likhet. Portalen til CJAS er en stilisert utgave av den iransk-inspirerte portalen til WIM. Moskeene

har ikke tillatelse til å bruke minareten til å kalle til bønn⁵¹, og da kunne de i prinsippet sløyfet dem, for ifølge Naguib er ikke minareten vesentlig for moskeen (Naguib 2001:52). WIM ser ut som en tradisjonell moské og er ikke tilpasset den eksisterende byggestilen i Åkebergveien. CJAS fremstår som en moderne moské og passer inn i kvartalet. Moskeene stod ferdige med elleve års mellomrom, og det avspeiler seg i arkitekturen at: ”I 1997 trådte den nye plan- og bygningsloven i kraft, med skjerpede krav til estetikk og arkitektur.” (Tryti 1998:forord) Ettersom Naz ikke hadde deltatt i byggeprosessen fikk jeg ikke vite hvordan samarbeidet deres var med Plan- og bygningsetaten, men ifølge Naz valgte WIM en byggestil som ligner på den som brukes i Pakistan. WIM ser ut som en kopi av en iransk moské fra 1300-tallet. Det typiske for de iranske moskeene er at de har kalligraferte tekster i eksteriøret.

Ashraf og Hussain hadde ulik erfaring med Plan- og bygningsetaten. Ifølge Ashraf gikk det greit, men ifølge Hussain var det flere ting som ikke ble godkjent. CJAS ønsket ifølge arkitekt Berg å bruke hvit marmor⁵² utvendig, men det ble ikke godkjent fordi den raskt ville bli misfarget på grunn av at vi har mye nedbør.

Arkitektene som tegnet CJAS leste om arkitektur, dekor og gjorde studiereiser i Europa og i muslimske land for å samle kunnskap om islamsk stil. Ifølge arkitekt Berg følger de klassisk stil, men de forenkler og tegner rene og enkle linjer for å gi moskeen et moderne uttrykk. Ifølge Ashraf henter de ikke ideer fra Pakistan, men menigheten ser og undersøker i hele den muslimske verden for å få ideer til å bygge ny moské. Det betyr at de ikke har så sterke bånd til ‘hjemlandet’, som jeg antok. Hussain gjorde studiereiser i England og Sverige for å hente ideer og inspirasjon, og i Sverige møtte han muslimer med ulik opprinnelse. Ifølge ham besøkte han ikke en eneste moské med folk som opprinnelig kom fra Pakistan. Jeg spurte: ”Om han tenkte noen ganger å reise til Pakistan og hente ideer derfra, og om det var viktig for dem at det skulle være noe fra ‘hjemme’, i alle fall for foreldregenerasjonen og om det ble diskutert.” Ifølge Hussain diskuterte de det og det var nærmest bestemt, at de i alle fall skulle ha noe til interiøret fra Pakistan.

Det eksisterer ingen enhetlig byggestil for ‘moské’. Allikevel ser arkitektene og informantene etter inspirasjon og ideer til ny moské i ulike land, og fordi hvert land har en lokalt tilpasset byggestil sitter de igjen med et mangfold av stiler. For eksempel er King Faisal Masjid (1970-1986) i Pakistan bygd i en moderne stil, men med en tradisjonell planløsning med en stor bønnehall og fire spisse minareter, men den har imidlertid ikke kuppel over

⁵¹ Cecilie Lilleheil har skrevet hovedoppgave i samfunnsgeografi *En symbolsk kamp om sted : en analyse av bønneropdebatten i Oslo*, Lilleheil 2005.

⁵² Etter mye ståhei ble det godkjent at Operabygget i Bjørvika skal bruke hvit italiensk marmor på taket.

bønnehallen, men en overdekning formet som et ørkentelt (Holod og Khan 1997:76-77). Men uansett hva menighetene ønsker å bygge: ”... er [det] kommunen som til sjuende og sist sier ja eller nei til en byggesak.” (Schmidt og Wilhjelm 1998:17) Skandinaviske og europeiske muslimer bygger moské i diaspora, og de møter restriksjoner som de ikke møter i muslimske land. På den andre siden er islamsk arkitektur ifølge Naguib generelt vendt innover, slik at fasaden nødvendigvis ikke forteller oss hva bygget inneholder (Naguib 2001:52). Vi kan gå forbi CJAS uten å legge merke til at det er en moské hvis vi ikke kjenner de synlige markørene. En annen grunn til at vi nødvendigvis ikke *ser* at CJAS er moské, er at den er en avgrenset del av bygningen, som er et Islamsk kunnskapssenter på totalt 6200 kvadratmeter.

De kalligraferte tekstene kommer i byggefase to og derfor er de ikke med i den første planleggingen og saksbehandlingen hos Plan –og bygningsetaten.

*Lov om trdomssamfunn og ymist anna*⁵³ gjør at trossamfunn utenfor statskirken får statsstøtte, som i 2005 var på 287⁵⁴ kroner per medlem i samsvar med medlemstall. ”Den norske stat favoriserer økonomisk at folk organiserer seg i religiøse fremfor kulturelle organisasjoner, uten at dette antakelig har vært intensjonen med den økonomiske støtten til religionssamfunn.” (Jacobsen 2005:15) Det er ikke alle muslimer som lar seg registrere i en moské, og den er ofte avhengig av at enkeltindivider bidrar med til dels store summer (Jacobsen 2005:15). Under åpningsseremonien til CJAS sa arkitekt Wiese at doneringsevnen i tillegg til lånet hadde gjort bygget mulig, og at de kom i mål med budsjettet på 93 millioner kroner. Banken kan ikke ta pant i den delen av bygget som er moské: Guds hus, og for å klare å bygge og finansiere driften bygde de cirka 45 parkeringsplasser i kjelleren og næringslokaler på gateplan. Det var entreprenør Håkon Karlsen, et norsk firma, som reiste bygget. Ifølge professor i interkulturell kommunikasjon W.A.R. Shadid og professor i religionshistorie P.S. van Koningsveld, er det vanlig at moskeer som bygges i Vest-Europa har butikker som stimulerer det sosiale livet rundt moskeen og gir inntekter (Shadid og Koningsveld 1995:25).

For å gjøre åpningsseremonien kjent brukte CJAS en plakat med et bilde i grønt av en moské med en løkformet kuppel og en høy minaret. Da jeg så plakaten i et butikkvindu, forsto jeg først ikke at det var ”min” moské. CJAS bruker det samme bildet i grønt på hjemmesiden: <www.masjid.no>. Logoen er en stilisert utgave av Profetens moské i Medina, og den er med på å opprettholde bildet av ’en tradisjonell moské’, samtidig som Hussain sa at arkitekturen og tilleggsfunksjonene gjør CJAS til en moderne moské.

⁵³ Tilgjengelig fra, se Litteratur.

⁵⁴ Tall fra Vogt 2005.

Når det gjelder tradisjon og fornyelse i byggeskikk, skriver Schmidt og Wilhjelm at: ”Nostalgisk kopiering av eldre byggeskikk blir sjeldent vellykket. God byggeskikk er en syntese av fortidens erfaringer, nåtidens muligheter og fremtidens forventninger.” (Schmidt og Wilhjelm 1998:150). Ifølge professor i historie Barbara Daly Metcalf er det ironisk at muslimer i Europa og Amerika tyr til den konvensjonelle stilen ‘buer og kuppel’, som brukes i kasinoer og kinoer i USA (Metcalf 1996:3). Vi bruker også kupler og tårn her til lands, men de har andre konnotasjoner enn når de er satt sammen til ‘moské’. Arkitektene tegnet moské for første gang, og den svenske prosjektlederen ledet moské-bygging for første gang.

3.2 Å skape ”hellig rom og sted”

”Øst og vest tilhører Gud. Hvor dere enn vender dere – der er Guds åsyn. Gud omfatter alt, og vet alt.” (Sure 2: Kua, vers 115)

Ifølge ovenstående sure er ikke Gud knyttet til et sted, men er ”nærværende” over alt, og ifølge Schimmel preger denne overbevisningen muslimenes holdning til hellig sted (Schimmel 1991:163). Fra denne overbevisningen om Guds ”nærvær” og til den materielle siden av livet, er moskeen med de kalligraferte tekstene et visuelt aspekt ved religionen, og et av menneskets estetiske kulturelle uttrykk i samfunnet: “The sacred space par excellence in Islam seems to be the mosque,” (Schimmel 1994:51)

”Moskeen har ikke samme konnotasjon av hellighet som for eksempel den kristne kirken har. I moskeene finner man ofte sosiale aktiviteter som ligner de som foregår i kristne forsamlingshus eller bedehus.” (Roald 2004:121) Det er riktig som Roald sier, men det er likevel vanlig å tenke på moskeen som et hellig sted, slik Ashraf sier: ”Du kan si at når man bygger moské er det naturlig for muslimer å tenke at når man kommer inn, at tingene må passe til det *hellige huset* ... at man kommer og tenker på fred.”

Ifølge Aida er det kalligraferte tekster i moskeen, for når vi ser dem ser vi at vi er i Guds hus, og Gud ser på oss. Slik informanten ordlegger seg viser hun hvordan de kalligraferte tekstene formidler Guds nærvær og er med på å gjøre rommet hellig. Som et tankeeksperiment ser jeg de kalligraferte tekstene som en parallell til ikoner: et *vindu mot Gud* og spurte Aida om vi kan se Gud gjennom de kalligraferte tekstene (Lunde 1986). Hun sa at hvis vi ser Gud, da er det ikke Gud, for du kan ikke se Gud. Gud må være annerledes enn vi er. Hun sa at hun ikke har tenkt at hun kan se Gud, men hun ser naturen og alt som er skapt av Gud og at det er fantastisk. Ifølge henne kan ingen våge å se Gud før dommedag, og de som skal til Paradis ser Gud et øyeblikk, men ikke de som skal til Helvete. Teologen og religionshistorikeren Rudolf Otto (1869-1937) hevdet at religiøs erfaring er en rystende

fornemmelse av et navnløst guddommelig nærvær, som står utenfor vår vanlige fatteevne, og at denne opplevelsen var en reaksjon på det hellige (Kværne og Vogt 2002:139). Aida viste ikke til en erfaring med det hun sa, men beskrev hvordan hun tenker om det å skulle se Gud, og det hun sa illustrerer Ottos definisjon på religiøs erfaring.

Sosiologen Émile Durkheim (1858-1917) har en annen forståelse av det hellige. Hans syn er at det er det et samfunn er enig om å sette til side i en egen kategori atskilt fra det daglige liv, som oppfattes som hellig og at ethvert samfunn har et grunnleggende skille mellom hellig og profant (Kværne og Vogt 2002:139). Dualiteten hellig/profant fører oss videre til religionshistorikeren Mircea Eliade (1907-86), som videreførte Durkheims skille mellom hellig og profant og mente at for det religiøse mennesket var det hellige det eneste virkelig eksisterende (Kværne og Vogt 2002:139).

Begrepene *rom* og *sted* kan være vanskelige å atskille, og i dagligtale brukes de gjerne synonymt. *Rom* kan forstås som et abstrakt eller et konkret rom, mens begrepet *sted* er tettere knyttet til referansene hjem, skole eller moské (Naguib 2001:47). Etter to runder med klapping etter taler på den offisielle åpningen av CJAS, brøt generalsekretæren inn og oversatte imamens beskjed om at vi ikke skulle klappe, fordi vi var i *et hellig rom*. Imamen oppfatter og definerer stedet som hellig, selv om det var profane handlinger som ble utført.

Begrepet *hellig rom* er ikke utelukkende knyttet til arkitektoniske bygninger, men kan også skapes under åpen himmel. Høsten 2005, da jeg satt hjemme og arbeidet med oppgaven, så jeg en ung mann som bad på plenen utenfor vinduet. Det gjentok seg et par ganger og en dag iakttok jeg ham da han kom, hoppet over gjerdet og gjennomførte ettermiddagsbønnen, for så å gå videre. Denne mannen skapte seg et hellig rom på et tilfeldig sted, og kanskje hadde han Profetens ord i tankene: "... 'hele jorden er moské og ren'." (Vogt 2000:59) Ifølge Smith er det oppmerksomheten vi gir rommet som gjør det hellig, og det illustrerer eksempelet med mannen på plenen (Smith 1998). Eksempelene med imamen som definerte rommet som hellig, og den unge mannen som gjorde stedet hellig med bønn er to ulike måter å forstå hellig rom og sted på.

Vi kan spørre oss om stedet har en identitet; en essens, som ligger der og fanger oss når vi kommer dit, eller om det er vi som tillegger stedet en identitet når vi utfører ritualer på stedet. Moxnes forsøker i forordet til Smiths bok *Å finne sted* å oversette hva Smith legger i "ritual" og mener at det er "hukommelse", og sier at hukommelse er en aktiv prosess som bringer erindring og historie til et sted og som dermed gir det mening (Moxnes 1998:ii). Smith hevder at det forståtte stedet er en sosial konstruksjon, og at stedet kan både dekonstrueres, omformuleres og rekonstrueres. "Premissene for forståelsen av stedet er mer i

våre egne tankebaner, i våre kulturelle strukturer, enn i selve det fysiske landskapet.” (Endsjø 1998:redaktørens forord)

I doktoravhandlingen *Norsk-pakistanske begravelsesritualer – en migrasjonsstudie*, skriver religionshistoriker Cora Alexa Døving at de muslimske gravfeltene på Høybråten først og fremst er et initiativ fra Gravferdsetaten:

En norsk, offentlig institusjon har dermed geografisk sett tegnet inn, eller staket ut, et område som skal bli annerledes. Men det er først når stedet tas i bruk det vil bli et hellig sted. Med hellig sted mener jeg her et sted som skiller seg ut fra det profane og som av brukerne oppleves å ha et religiøst meningsinnhold. (Døving 2005:212)

Sitatet ovenfor viser hvordan muslimer skaper et hellig sted på et sted Gravferdsetaten i Oslo i utgangspunktet har pekt ut. Stedet blir gjort hellig gjennom avgrensning, definering og ritualer utført av muslimer.

I islam knyttes Kabaen i Mekka, Profetens moské i Medina og Klippedomen i Jerusalem til Profetens liv og kalles hellige steder. På arabisk heter Jerusalem ‘al-Quds’, som oversettes til ‘Den hellige’, eller ‘The Holy’ på engelsk (Holm 2001:103). Disse geografiske stedene knyttes til historiske hendelser eller fortellinger knyttet til stedet, som Profetens nattlige reise fra Mekka til Jerusalem som skildres i sure 17: Nattereisen. Det hevdes at deler av denne suren finnes på Klippedomen, men Jean Holm skriver at ifølge Andrew Rippin finnes det ikke noen inskripsjoner med referanser til Muhammads nattlige reise i Klippedomen (Holm 2001:105).

Helligdommer bygges gjerne der helligdommer har stått før, mens andre ganger transformeres det eksisterende byggverket til en annen religion, som i Spania der moskeen i Cordova fra 700-tallet var et stort monument for spansk-maurisk stil inntil 1400-tallet, da den ble en kirke (Rice 1986:77). På denne måten ser vi at: ”... stedet er samfunnsskapt, det er alltid del av en sosial prosess, ikke et individualistisk foretakende. ... Det betyr at ‘sted’ ikke er en geografisk, nøytral term, stedet er ikke bare plassert i geografien, men også i et sosialt system.” (Moxnes 1998:iv-v)

Ifølge Abdel var det ikke spesielle hensyn å ta så lenge byggingen av CJAS pågikk: ”But when we complete the building and we start to pray in mosque then we have to pay respect for this place because we have started the submission to Allah in this place.” Sitatet illustrerer hvordan bygningen transformeres til moské når de starter å be i den. Ritualet som Smith sier, gjør stedet hellig (Smith 1998). Vogt sier: ”Å skape et ‘islamsk rom’ innebærer altså å skape et sted hvor man blir ‘minnet om islam’ gjennom en estetisk og rituell kode alle er fortrolige med, og som det er om å gjøre å formidle til neste generasjon.” (Vogt 2000:61)

3.3 Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat Norway; fra bønnerom til moské

Ifølge Ashraf var det et stort problem for de første muslimene som kom til Oslo på 1970-tallet, at de ikke hadde et sted å møtes og be. Det resulterte i at de grunnla menigheten i oktober 1976. Først kalte de seg Pak Islamic Anjuman-e-Hanafiah, som betyr Pakistansk islamsk hanafi-forening, men de ville være mer inkluderende fordi det fantes folk som tilhørte andre lovskoler og derfor forandret de navn i 1979 til Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat Norway (Vogt 2000:31). De er sunni-muslimere, tilhører barelwi-bevegelsen og ledelsen er knyttet til et sufi-nettverk i Chisti-ordenen (Nielsen 1995:86).

Da kvinner og barn ble gjenforent med fedrene, ble det i tillegg til den sosiale og religiøse funksjonen i foreningen viktig å undervise barnene i arabisk og Koranen. Menigheten startet undervisningen i hjemmene og senere lånte de et rom på Møllergata skole. Så flyttet de til lokaler i Osterhaugsgate, og i 1981 ansatte de en imam. Fra 1982 til 1988 hadde de lokaler på cirka 300 kvadratmeter i Storgata. Tilslutt kjøpte menigheten Urtegata 11 i 1988. Behovet for en ny moské økte med at medlemstallet steg fra noen hundre på 1970-tallet og til cirka 7000⁵⁵ i dag.

I 1995 kjøpte CJAS nabotomten. Den var tidligere godkjent til boligområde, men ble omregulert til allmenntilleggsformål, som det heter når det reises bygg til religiøs bruk. Grunnsteinen til den nye moskeen ble lagt ned etter fredagsbønnen 25. juni 2004. Da var CJAS sin åndelige veileder til stede, pir Syed Riaz Hussain Shah fra Pakistan. Menigheten var i Urtegata til de flyttet inn i den nybygde moskeen i Motzfeldtsgate 10 søndag 11. juni 2006.

CJAS følger mønsteret til muslimske arbeidsinnvandrere i Vest-Europa, som på samme måte starter moské i et midlertidig rom, ansetter en imam, leier større og bedre lokaler og tilslutt etablerer seg i egen permanent bygning eller bygger moské (Shadid og van Koningsveld 1995:23). Historisk ser vi at CJAS også følger mønsteret fra den gangen da islam spredte seg. Det skjedde raskt og Muhammad ga ingen anvisninger for hvordan moskeen skulle se ut. Den gangen tok muslimene i bruk det som var av bygninger til å be i, og senere bygde de nytt. Da brukte de Profetens hus som modell, og så vidt vi vet hadde ikke disse første moskeene utsmykning (Bloom og Blair 2003:23-24). Etableringsmønstrene fra gammel og ny tid viser at en hvilken som helst bygning kan tas i bruk og transformeres til moské, selv om det optimale er å bygge nytt.

⁵⁵ Ifølge Ashraf har CJAS cirka 7000 registrerte medlemmer, men fordi ikke alle er registrert med personnummer, som myndighetene krever, får de bare statsstøtte for cirka 5000 medlemmer.

3.3.1 Jernvarelager transformert til moské, den gamle CJAS i Urtegata

Jeg beskriver og analyserer den gamle CJAS og et utvalg av de kalligraferte tekstene i den slik det så ut i februar 2005.

CJAS holdt til i en lav gammel murbygning, et tidligere jernvarelager, og hovedinntrykket når vi ser moskeen, er den gulmalte fasaden i en litt mørkere farge enn de andre bygningene i kvartalet, som tilhører vaktelskapet Securitas. De seks store vinduene og inngangen har grønnmalte karmar. Det er ikke navneskilt ved døren, men de innvidde ser den grønnmalte 'kuppelen og minaretene' i murpussen over dørkarmen. Det er også grønnmalte buer i murpussen over hver vinduskarm. Grønnfargen gjentas på listen øverst på den mørkeblå brystningen og på listen oppunder saltaket. Brystningen er "dekorert" med tagging i hvit og svart skrift som er taggernes signaturer⁵⁶, og den brune inngangsdøren er også "dekorert" med tagging⁵⁷. Det er ingen kalligraferte tekster i eksteriøret, som medgir at vi står foran en moské, selv om det ifølge Naguib er mer dekoren med geometriske- og blomsterformer ofte kombinert med arabisk kalligrafi, enn selve formen på moskeen, som gjør den islamsk (Naguib 2001:52-53). Det som avslører at denne gamle bygningen er en av Oslos usynlige moskeer, er dekoren med buer og minareter og grønnfargen som er islams farge.

Fire vinduer til venstre for inngangen er bygningen kuttet av og mursteinen vises i bruddflaten. Det er satt opp en provisorisk trevegg, som vender ut mot byggeplassen til den nye moskeen. I *Mosques in Norway* er det foto av moskeens eksteriør, og ifølge fotoet har de kuttet av cirka en tredjedel av den daværende moskeen (Naguib 2001:124-125, plate 26).

Det var lett regn, vått i gatene og mørkt da jeg kom til den gamle moskeen den første gangen. Jeg kom inn i en mørk forgang og så kom jeg inn i entreen med mange skohyller. I entreen hang det et tospråklig skilt på urdu og engelsk hvor det stod *Wel Come*.

Kvinnegalleriet ligger til venstre for hovedinngangen og har inngang gjennom garderoben, eller gjennom en dør lengre inn ved nedgangen til mennenes garderobe. Kvinnegalleriet er lite og avlangt, og langveggen mot hovedrommet består av en brystning i treverk med ugjennomsiktige glassplater i grønne rammer på toppen. På gulvet ligger en *mihrab* til oppbevaring, som et omvendt badekar i grå betong. *Mihrab* er en gave fra Den iranske ambassade i Oslo, som CJAS fikk etter at de kjøpte Urtegata. *Mihrab* har ikke vært

⁵⁶ Taggerne utvikler signaturen sin, som et kunstverk mener de selv, og tagger den på så mange flater som mulig over byen.

⁵⁷ Det er vedtatt i Byrådet, Oslo Kommune, at tagging er hærverk på annen persons eiendom. Se Byrådets 10-punktsstrategi for bekjempelse av tagging [16.10.2006].

i bruk og skal monteres i den nye moskeen. Det er ingen kalligraferte tekster på veggen. Kvinnegalleriet er ikke i bruk til daglig og bærer preg av byggerot.

Til høyre for inngangen er det kontorer med vinduer inn mot hallen. På et av kontorene henger det en islamsk kalender for 1425-26/2005. Den er på urdu og øverst på kalenderen er det et bilde av den nye CJAS. Skissen av moskeen er identisk med skissen som stod i Aftenposten i juni 2004.

Rett frem for inngangen ligger et galleri som går ut i den store bønnehallen. På toppen av brystningen rundt galleriet er det stativer hvor det henger remser med glitter og papirpynt i ulike farger. Til høyre på galleriet er det et oppholdsrom, og der henger det kalligraferte tekster på veggen og et bilde av Profetens moské i Medina som viser én minaret og en stor grønn kuppel. Fra galleriet fører en trapp ned til hovedrommet som ligger under gateplan.

Hovedrommet er mennenes rom, og det er stort, åpent og høyt under taket. Det er ingen vinduer i rommet og det gjør at det virker innestengt, selv om det er mange og lange lysstoffrør i himlingen. Hovedveggen ligger til venstre når vi kommer ned. Den er dekket med en grønn plastpresenning, fordi de har revet en tredjedel av moskeen. Langveggene er dekorert med kalligraferte tekster. Tidligere hadde de en trekonstruksjon med *mihrab* som markerte *qibla*, og konstruksjonen så ut som fasaden på en moské med minaret og kuppel (Naguib 2001:125-128). Trekonstruksjonen var tatt vekk da jeg kom til moskeen. Ved et besøk i april 2006 så jeg at hovedveggen var pyntet med kalligraferte tekster, som tidligere hang på langveggen til venstre. De hadde også pyntet med kunstige blomster, et fotografi av Klippedomen og grønne bannere i tekstil med hvit skrift på urdu, arabisk og engelsk. Veggene er malt i grønt og hvitt i vannrette felt.

Gulvet er dekket med et grått vegg-til-vegg-teppe, og oppå ligger løse gulvløpere i hvitt med dekor i lilla. Dekoren i løperne utgjør et mønster med striper, og mellom stripene er det partier som er formet som en moské med kuppel og minaretpar. Motivet i teppene ligger mot *qibla*, og ifølge Vogt viser stripene i løperne hvor rekkene skal stille opp til bønn (Vogt 2000:65).

Økonomien setter grenser for hva som er mulig, og med enkle midler har CJAS omformet det gamle jernvarelageret til moské. Det viktigste er å markere *qibla*, og selv om trekonstruksjonen med *mihrab* er borte har de pyntet hovedveggen med kalligraferte tekster, kunstige blomster og fotografier av de hellige stedene i islam. I tillegg har de pyntet med glitter- og papirpynt. Naguib beskriver deler av utsmykningen i moskeer i Norge som

islamsk kitsch⁵⁸ (Naguib 2001:85). De bruker løse bønnetepper med islamsk dekor, og i eksteriøret og interiøret har de malt med grønt. I de to andre moskeene som jeg besøkte sammen med Nora, består også utsmykningen av portable gjenstander med kalligraferte tekster og fotoer av Kabaen i Mekka og Profetens moské i Medina.

⁵⁸ Kitsch er billig, masseprodusert "kunst" av lav kvalitet, Bokmålsordboka, Språkrådet på nettet [13.02.2007].



Foto: Kari Lund, februar 2005.

Foto 4: *Shahada*; trosbekjennelsen og islams første søyle. Den hang i hovedrommet i den gamle moskeen til Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat. Se kapittel *Fromme ord og koransitater i den gamle CJAS*.

3.3.2 Fromme ord og koransitater i den gamle CJAS

Dette er noen eksempler fra et utvalg av ord og sitater på arabisk, som jeg fotograferte i den gamle CJAS i februar 2005. Moskeen bar preg av at menigheten var i en byggeprosess, og de kalligraferte tekstene hang ikke på sine ”faste” plasser, som da moskeen var i ordinær bruk:

Fromme ord:		
Tekst:	Beskrivelse:	Plassering:
Ya Allah: O Gud. (ya er en tiltaleform).	Skrift i grått/sølvfarge med små lyspunkter inni bokstavene (lysene virker ikke) på blå bunn. Rammet inn i gullfarget ramme. Fra Pakistan. Tydelig skrift som er lett å lese.	Henger i hovedrommet på langveggen til venstre når du står vendt mot hovedveggen.
Muhammad	Skrift preget inn i en gullfarget metalltallerken. Lett å lese skriften.	Henger på samme vegg som nummer 6.
Ya Muhammad: O Muhammad.	Samme som nummer 6.	Henger på samme vegg som nummer 6.
Koransitater:		
Tekst:	Beskrivelse:	Plassering:
Bismillah irrahman irrahim ⁵⁹ : i Guds, den barmhjertiges, den nåderikes navn, ⁶⁰ en <i>basmala</i> .	Skriften er rammet inn av en oval stående form med formtegning rundt. Alt er i blått og trykket på hvit kartong. Uten ramme. Bokstavene går inn i hverandre og er lesbare for en trenet leser.	Henger på kontoret til styrelederen.
Koranens tekst , delt inn i 30 <i>juz</i> . Det er meningen at én del leses eller resiteres hver dag under ramadan.	Mikroskopisk skrift preget i hvit kartong og satt inn i en sølvfarget ramme med glass. De 30 (5 x 6) feltene har en gullfarget ramme rundt og i midten av hvert felt er det en gullmedaljong med skrift. Hele	Henger i hovedrommet på langveggen til høyre når du står vendt mot hovedveggen.

⁵⁹ Transkripsjon fra Opsal 1994:318.

⁶⁰ Norsk oversettelse fra Kværne og Vogt 2002.

	motivet er rammet inn i en gullramme. Skriften er uleselig.	
La ilaha illa Allah Muhammadun rasul Allah: det eksisterer ingen guddom uten Gud og Muhammad er Guds sendebud ⁶¹ . <i>Shahada</i> : trosbekjennelsen og islams første søyle.	Skrift med diakritiske tegn i grønt trykket på hvit bunn. Usikker på materialet, papp eller plast. Ser ut som et stort avlangt skilt. Stor og tydelig skrift som kan leses.	Henger på det øverste grønne feltet på samme vegg som nummer 6.
مَا شَاءَ اللَّهُ Ma sha Allah: det som Gud vil ⁶² : what God willeth ⁶³ . Resiteres mot det ondes øye.	Skrift i gull på svart bunn. Rammet inn i gullfarget treramme. Tydelig skrift som kan leses.	Henger bortgjemt innerst på kvinnegalleriet. Tatt ned og frem for å fotograferes.

Utvalget av de kalligraferte tekstene i oversikten er tilfeldig og begrenset av to grunner. For det første fotograferte jeg under *mahgrib* i mennenes rom, og jeg fotograferte der jeg sjenerte minst. For det andre er det sannsynlig at jeg fotograferte de kalligraferte tekstene som jeg kjente igjen ordbildene til. Det er bare ett eksempel fra kvinnegalleriet i oversikten, fordi det ikke var kalligraferte tekster der. Det var ingen systematisk utsmykning i moskeen på grunn av byggeprosessen. Ved senere besøk så jeg at det var flere kalligraferte tekster i ulike materialer og størrelser på veggene rundt om i moskeen, og fotografier av de hellige stedene i islam. Det at disse kalligraferte tekstene ikke hang på sine ”faste plasser”, betyr at de er hengt opp på et ”tilfeldig sted” på grunn av byggeprosessen. Vi skal senere se at de kalligraferte tekstene har en tilnærmet ”fast plass”, men at det ikke finnes skrevne regler, men en tradisjon for hvordan moskeen dekorerer.

De fromme ordene og koransitatene i oversikten er kjente ord og tekster. Vi kan si at de er de viktigste tekstene, som alle moskeer bruker i utsmykningen. De kalligraferte tekstene hyller Gud, Profeten og formidler Guds budskap. De er i ulike størrelser, og fordi de fleste moskeer holder til i midlertidige eller leide lokaler består dekoreringen av portable gjenstander (Naguib 2001:84).

⁶¹ Jeg bruker Opsals norske oversettelse, men skriver Gud i stedet for Allah, Opsal 1994:333.

⁶² Norsk oversettelse fra masterstudenter på arabisk, Universitetet i Oslo, 3.04.2006.

⁶³ Engelsk oversettelse fra Schimmel 1970:14.

Jeg har ikke kompetanse til å bestemme hvilken skriftstil som er brukt i de ulike kalligraferte tekstene. Det har heller ikke noen hensikt, fordi de stort sett er gaver som er gitt til moskeen fra medlemmer eller andre som har vært på reise i Pakistan eller andre steder. Det betyr at styret ikke har valgt skriftstilen i utsmykningen. Ifølge styreleder Hussain er det en god gjerning å gi gaver til moskeen, og denne gjerningen er tilskrevet *sawab*. Styrelederen sa at du får igjen ti ganger på jorden og sytti ganger på dommedag for oppsamlet *sawab*.



Foto: Kari Lund, januar 2006.

Foto 5: Moskeen Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat sett fra Motzfeldtsgate en kald vinterdag. Kuppelen sees over hovedinngangen der veggen buer ut inni portalen, og glassminareten sees i hjørnet til Urtegata.

3.3.3 Parkeringsplass blir praktmoské⁶⁴, den nye CJAS i Motzfeldtsgate

”Det vil da si at vi *in sha Allah* kommer til å se den [moskeen] ferdigbygd i dette året 2005. Slutten av 2005 vil det i hvert fall utvendig være ferdig,” sa Hussain i februar 2005. I september sa Ashraf at byggingen var forsinket, men at moskeen ville bli ferdig på nyåret: ”Men utsmykningen, maling og fliser blir ferdig neste år, på nyåret.” Råbygget⁶⁵ stod ferdig i slutten av 2005, og senere ble ytterveggene kledt i sto: et prefabrikkert materiale.

Kvinnernes inngang ligger i Urtegata, og døren i brunt treverk er formet i en spissbue. Døren er plassert inn i en større rektangulær dør, og begge er rammet inn av metallkarmer. Dekoren på dørene er i blankt metall og består av et mønster med kvadrater snudd 45 grader med en prikk inni hvert kvadrat. Ifølge Berg er dekoren forenklete hovedlinjer fra mønstre i bøker om eldre islamsk kunst. På veggen over døren er det et rundt vindu i hver etasje, og de bryter vindusrytmen som i mange byggverk er det mest karakteristiske element (Brochmann 1968:60).

Minareten har en gullfarget månesigd på toppen, og den skal få innvendig lys slik: ”At den skinner som en diamant om natten,” sa Berg. Ifølge ham er den antakelig den eneste glassminareten i verden.

Hovedinngangen i Motzfeldtsgate er mennenes dør, og den er i samme stil som kvinnernes dør, bare større.

Kuppelen er dekket av svakt grønne glassplater, og på toppen er det et spir med tre kuler, som også sees på et foto av The Royal Mosque i Isfahan (Harpur 1994:141). Ifølge Ashraf er glasskuppelen den første og eneste på en moské i Europa, og ifølge Wiese den andre glasskuppelen på en bygning i Europa. Den første er over Riksdagen i Berlin.

Ifølge Rice ble de viktigste trekkene ved dekorasjoner fra ulike steder utviklet og senere identifisert som islamsk kunst, og: ”This is especially true of the geometric window grilles in plaster; similar grilles of marble were used in the Great Mosque at Damascus.” (Rice 1986:24) Ifølge sitatet ble gitterverk lagd i ulike materialer, og i CJAS er det brukt metall og et forenklet mønster. Forenklingen er i tråd med arkitektenes mening om en moderne moskébygning tilpasset norsk byggeskikk. Hvordan de kalligraferte tekstene skal plasseres inn mellom eksisterende dekor i eksteriøret blir en utfordring. Det finnes lite ledig veggflate igjen til kalligraferte tekster.

⁶⁴ Overskriften *Parkeringsplass blir praktmoské* har jeg lånt fra Aftenposten, Morgen 25.06.2004.

⁶⁵ Bygg som er oppført i sin ytre form uten kledning eller innredning.

Interiøret beskrives i hovedsak slik det så ut i januar 2006, da Ashraf viste meg moskeen. Vi gikk inn gjennom garasjeporten i Nordbygata, og jeg reflekterte over at Ashraf gikk inn i menighetens nybygde moské, som han var med å starte året etter at han kom til Norge. Den hvite porten er allerede ”dekorert” med tagging; signaturer i svart, grønt og rødt (april 2006). I kjelleren er det parkeringsplasser og stelle- og kjølerom for døde.



Foto: Kari Lund, januar 2006.

Foto 6: *Mihraben* er en gave fra Den iranske ambassade i Oslo. Den står i bønnerommet i første etasje i Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat. Se kapittel *Fromme ord og koransitater i den nye CJAS ved åpningen i juni 2006* for de kalligraferte tekstenes innhold.

Bønnerommet i første etasje er til hverdagsbruk og har plass til cirka 200 personer. *Mihraben* (se foto) fra Iran, som lå på kvinnegalleriet i den gamle moskeen, er satt opp og rommet er hvitmalt. *Mihraben* er i flerfargete keramiske fliser med turkisfargete rammer rundt. Den er formet i en spissbue, og har en nisje. Rundt nisjen følger et bredt felt med kalligrafert tekst i hvitt på mørk blå bunn i skriftstilen *naskh*. I midtfeltet i nisjen er det en medaljong med kalligrafert tekst (se kapittelet *Fromme ord og koransitater i den nye CJAS ved åpningen i juni 2006* for tekstenes innhold). *Mihraben* ligner på *mihraben* i WIM, som også er fra Iran. Ifølge Berg skal de ha videoskjerm i bønnerommet for å overføre bønn og preken dersom det er fullt i hovedrommet oppe.

Hallen i hovedinngangen er stor og lys. Halvveis opp i trappen til andre etasje er det en dekorasjon i glass i det store vinduet i veggen. Dekorasjonen er lagd ved Hadeland glassverk og ligner en kuleramme med kulene plassert vertikalt. Kulene er i ulike farger: blå, turkis, grønne, hvite og blanke.

Håndverkere arbeider mens Ashraf viser meg rundt. Et vaskebyrå klargjør de ferdige rommene, alle arbeiderne er menn, og en av renholderne sitter i bønn i et hjørne i andre etasje.

I tredje etasje ligger kvinnegalleriet, og kvinnene har garderobe med cirka 25 vaskeplasser. Galleriet er lyst, åpent og har plass til 1400 personer. Fra hoveddøren sees lysekronen og toppen av *mihraben*. Lyset kommer inn gjennom vinduene på hver side av *mihraben* og fra glasskuppelen over lysekronen. Kvinnegalleriet ligger i en hesteskoform over hovedrommet. På toppen av brystningen rundt galleriet er det ugjennomsiktige glassplater som hindrer sikt ned i hovedrommet. På hver side av hovedveggen er det en videoskjerm som overfører imamens ansikt og ord fra hovedrommet, så kvinnene får to ”bilder” på veggen i bønnerommet.

I andre etasje ligger hovedrommet, som er mennenes rom. De har tilhørende garderobe med 42 vaskeplasser. Ved siden av ligger toalettene og halvparten av dem er ”hull i gulvet toaletter”, som er spesialbestilt og lagd i Norge. Arkitekt Wiese fortalte i en tv-reportasje⁶⁶ fra moskeen, at toalettene er montert slik at man ikke sitter med ansiktet eller baken mot Mekka. Fra døren inn til hovedrommet sees den nederste delen av den sekskantete lysekronen. Resten av den skjules av kvinnegalleriet som går halvveis ut i rommet. Den store lysekronen i klart glass med ”lus”: luftbobler i glasset, veier 1,2 tonn og er lagd ved Hadeland Glassverk av tre kvinnelige glasskunstnere⁶⁷. Lysekronen henger som et omvendt isfjell og

⁶⁶ *Safari*, NrK1, klokken 22.30, 11.04.2006.

⁶⁷ Jeg hilste på Maud G. Bugge på åpningen av moskeen. Hun er kunstnerisk leder/designsjef ved Hadeland Glassverk.

minner om norsk vinter i møtet med *mihraben* i marmor i hvitt og gylden oker fra varmere breddegrader i Syria, et gammelt senter for glasskunst som fortsatte inn i den islamske tiden (Rice 1986:137). Det er et vakkert og spennende møte mellom lysekronen og *mihraben*, som viser bruken av lokal brukskunst i samspill med islamsk kunst. Lysekronen er festet i en anretning i den sekskantete åpningen under kuppelen. Vinduene og kuppelen slipper dagslyset inn i hovedrommet.

Veggene inn til sidesalene er sammenbrettbare og rommene kan brukes til bønn selv om de ikke er en del av moskeen. Det gjør at mennene kan stå på én rekke fra Nordbygata til Urtegata under bønnen. Det er plass til 2700 personer i denne etasjen, og de har lov til å ha 5000 personer i bygget samtidig.

Alle bønnerommene har røde dekorerte tepper fra Syria. Sidesalene i andre og tredje etasje har også tepper, men med enklere dekor.



Foto: Kari Lund, august 2005.

Foto 7: Vi ser den turkisfargete spissen på *mihraben* i moskeen World Islamic Mission. *Shahada* står med gul skrift på grønn bunn over *mihraben*, og i feltet over står Guds navn på gul bunn. Se kapittel *Moskeen World Islamic Mission*.

3.4 Moskeen World Islamic Mission

Kvinnerommet i WIM skriver jeg om i kapittelet *Kjønnets fugle- og froskeperspektiv på de kalligraferte tekstene*.

Hovedinngangen i WIM er mennenes dør og hovedrommet ligger i tredje etasje. Det var tre unge menn som viste meg rundt i moskeen den første gangen jeg var der. Mens jeg var der kalles det til bønn inni moskeen⁶⁸, menn arbeider på kontoret, andre ber, noen snakker i telefonen, noen vasker seg og noen forter seg for å rekke bønnen.

Hovedinntrykket når vi ser hovedveggen i bønnerommet er den spissbuede *mihrab* i senter og symmetrien i de kvadratiske og rektangulære feltene veggen er delt inn i. Inni feltene er det plassert kalligraferte tekster i medaljonger som er omsluttet av blomsterornamentikk. Som i eksteriøret er det blåfargene som dominerer på de keramiske flisene. Inni *mihrab* er det tre hvite medaljonger med kalligrafert tekst, og i det rektangulære feltet rundt *mihrab* står sure 2: Kua, vers 255. Verset kalles Tronverset, *aya al-Kursi* på arabisk, og er ifølge Vogt et av Koranens mest siterte vers (Vogt 2000:62).

Gud! Det er ingen gud uten Ham, den Levende, den som Er. Ham griper verken tretthet eller søvn. Ham tilhører alt i himlene og på jord. Hvem kan vel utøve innflytelse hos Ham, uten Hans tillatelse? Han kjenner det som var før dem, og det som etter dem kommer, men av Hans kunnskap griper de intet, unntatt det Han vil. Hans trones herredømme omfatter himlene og jorden, og å bevare dem koster ham intet besvær. Han er den Opphøyde, den Veldige. (Sure 2:255)

Verset beskriver Gud og kalles ifølge en korankyndige medstudent *Koranens sjel*. Til høyre for *mihrab* er det en oval medaljong med kalligrafert tekst i det hvite feltet i midten. Det er skrevet på persisk og er første vers i et dikt. Persisk eller nypersisk anvender det arabiske alfabetet med fire tilleggsbokstaver for lydverdier som savnes i arabisk (Berggren og Myking 1993:79). Til venstre for *mihrab* står det andre verset i en tilsvarende oval medaljong og det inneholder navnet på de fire kalifene. Ifølge Hedi er det som står skrevet på persisk i de ovale medaljongene en hilsen fra Iran. Ifølge Naz er det vers i et dikt, og Vogt skriver: ”Vi leser ordene ..., det vil si ‘lys’, ‘moské’, ‘prekestol’ og ‘bønnenisje’ ... På venstre side ... navnene på de fire første kalifene i Medina” (Vogt 2000:62) Her er det riktignok på persisk, og hvorfor det er brukt spurte jeg ikke om, men det kan forstås som en ”hilsen” fra Iran, som Hedi sa.

Til høyre over *mihrab* innerst i det blå feltet i sirkelen, står det ifølge Naz med hvit skrift ”roper Gud om hjelp”, og i den ytre sirkelen står det et koranvers fra sure 2: Kua.

⁶⁸ Bønneropet får de ikke bruke ute, se Lilleheil 2005.

Videre sa han at i den innerste sirkelen til venstre for *mihraben* står ”nåde for alle verdener”. *Verden* står i flertall, fordi: ”Det er verden før denne verden, verden vi lever i og neste verden,” ifølge Naz.

Dette er et lite utvalg av de kalligraferte tekstene som finnes i hovedrommet. Utvalget lovpriser Gud og Muhammad, inneholder *shahada* og sitater fra Koranen.

Ifølge Naz brukes de mest vanlige versene i Koranen i de kalligraferte tekstene. Naz vet ikke om det har vært diskusjon om å oversette språket i de kalligraferte tekstene, men oversettelse til urdu kan ha vært diskutert, og han forteller at det forekommer at det er kalligraferte tekster på urdu i moskeen i Pakistan. Da jeg spurte Abdel: ”Do they translate [arabisk] in Pakistan?” svarte han: ”No.” Ifølge Naz er ikke de kalligraferte tekstene et tema i hverdagen, og det kan forklare at det ikke var så lett å innhente informasjon om kalligrafien og tekstenes innhold. Det at de kalligraferte tekstene ikke er hverdagstema står i motsetning til Schimmel som sier at kalligrafien er høyt verdsatt hos muslimene (Schimmel 1970).

WIM kjøpte flisene med de kalligraferte tekstene og blomsterornamentikken fra Iran, fordi det var dyrere og vanskeligere å få fliser fra Pakistan, som er opprinnelseslandet til de eldste i menigheten. Flisene viser tradisjonell islamsk kunst i forhold til områdene Iran og Irak. Ifølge Naz har provinsen Sind i Pakistan ganske lik tradisjon når det gjelder utsmykning som i Iran, men de fleste pakistanere i Norge kommer fra Punjab, som ligger lengre nord-øst i landet.

Ifølge Naz er den første og største utfordringen med å bygge moské å få *det til*, og de tenker ikke på de kalligraferte tekstene og den øvrige utsmykningen i starten. Det kommer i den andre fasen når strukturen i bygget er klar. Utfordringen med å få *det til* tolker jeg som at det først og fremst er økonomien som er avgjørende, og flisene var ferdigmontert fire år etter at bygningen stod ferdig. I byggefase to kommer det forslag til styret fra medlemmene. Det er lange diskusjoner, ulike meninger og imamen veileder og anbefaler ord og tekster til kalligrafien. Til slutt tar styret beslutningen i samråd med imamen. Fordi Naz ikke hadde deltatt i byggeprosessen, fikk jeg ikke vite noe om de lange diskusjonene forut for valget av de kalligraferte tekstene. Ifølge Naz er det ingen regler for utvalget av tekstene og plasseringen, men de har en tradisjon på hvordan det gjøres. Naz kaller de kalligraferte tekstene hellig skrift, og den kan ifølge ham kalles en ”kulturarv” for muslimene. Valgene som tas i byggeprosessen i WIM ligner på valgene i CJAS. I begge moskeene er det et samarbeid mellom styret og imamen. Det de også har felles er at utsmykningen kommer i byggefase to, og at pengene ikke ligger i budsjettet for byggefase én.

De kalligraferte tekstene i eksteriøret til WIM beskrives og analyseres i kapittelet
Ord eller dekor? Islamsk tilstedeværelse i det urbane rommet.

4 Kalligraferte tekster i den nye CJAS

4.1 ”Vi har tenkt, men ikke bestemt”, forslag til kalligraferte tekster

Jeg spurte informantene i gruppe én om hvilke kalligraferte tekster de velger og hvorfor, hvem som har det avgjørende ordet i valget, og om det er regler for plasseringen. Dette er en kronologisk fremstilling av forslagene til den nye CJAS, og tekstene er ikke delt inn i fromme ord og koransitater som i oversikten fra den gamle moskeen:

Informanter	Plasseringen		
	Tekster til eksteriør	Tekster til interiør	Sted ikke spesifisert
Hussain sa at dette er forslag som er diskutert, men ikke bestemt. De vil plassere tekstene på et passende sted, slik at det er en sammenheng mellom tekstens innhold og stedet.	De vil ha mye tekst ved hovedinngangen.	De vil ha et koranvers over hoveddøren inn til bønnehallen, som i Profetens moské i Medina. Hussain: ”det er da egentlig et bilde av at musl[imer], at når mennesker skal entre Paradiset, at de da går inn med fred. Det er noe sånt.”	Hovedlinjen i utsmykningen vil være tekster fra Koranen og Hadith , og siden moskeen er innen barelwi-bevegelsen nevner han Rumi (d. 1273), og sa: ”vi har også vært inne på om vi skal skrive noen dikt eller noen utsagn fra sufister . Anerkjente sufister.”
Ashraf I det første intervjuet sa han at de ikke skal ha mye kalligrafi. Han sa at de skal bruke skriftstilen <i>nastaliq</i> .	De vil ha ord som er lagd i metall, og som skrus opp på gitterverket på hver side av portalen.	De vil ha følgende tekster i hovedrommet [mennes]: bismillah over <i>mihraaben</i> , sure 2: Kua, vers 144 , halvparten av verset, under <i>bismillahen</i> , og Guds og Profetens	Ashraf viste meg en skisse med en sirkel. Innerst i sirkelen står det bismillah , og rundt vil de ha sure 2: Kua, vers 255 (aya al-Kursi).

		navn.	
<p>Ashraf</p> <p>I det andre intervjuet sa han at dette er tekster de har tenkt på, men at de ikke har bestemt hvilke de skal bruke og hvor de skal plasseres.</p> <p>”Men hvilken type [skriftstil] det blir det er ikke bestemt,” sa han.</p>	<p>De vil ha (<i>kalma</i>) <i>shahada</i> øverst og noen koranvers lengre ned på veggen som buer ut inni portalen. På gitterverket vil de ha gull- eller sølvfargete ord i metall; cirka 30 av Guds navn og Muhammads navn</p> <p>På hjørnet i Nordbygata kommer menighetens navn.</p> <p>En sirkel på fasaden med <i>bismillah</i> i midten og sure 2: Kua, vers 255 (al-baqara aya al-Kursi) rundt eller i en linje.</p>	<p>De vil ha <i>bismillah</i> over <i>mihrab</i>en.</p> <p>Under <i>bismillah</i>en kommer to linjer fra sure 2: Kua, vers 144, halvparten av verset, som handler om å vende ansiktet mot Mekka.</p> <p><i>Ya Allah</i> og <i>Ya Mohammad</i> på hver side av <i>mihrab</i>en.</p>	
<p>Mahmoud</p> <p>sa at foreløpig er det disse tekstene de har tenkt på.</p> <p>Han sa at de skal bruke skriftstilen <i>nastaliq</i>.</p> <p>(Ashraf tolker).</p>		<p>De vil bruke sure 2: Kua, vers 144: ”Vi ser at du vender ansiktet søkende på himmelen. Vi vil vende deg mot en bønneretning du vil bli tilfreds med.</p> <p>Vend ditt ansikt mot den hellige moské!”</p> <p>(Sure 2:144, halvparten av verset).</p>	<p>De vil bruke <i>bismillah</i>, Guds og Profetens navn og <i>shahada</i>.</p>

Abdel (Ashraf var til stede).	De vil ha tekster ved inngangen.	De vil ha tekster på veggene.	De vil bruke vers fra Koranen som er relatert til bønnen og moskeen. Guds og Profetens navn, <i>bismillah</i> og <i>shahada</i> , og de kan bruke vers fra <i>Hadith</i> .
---	----------------------------------	-------------------------------	---

4.2 Hvorfor velger informantene disse kalligraferte tekstene?

Ashraf sa flere ganger under intervjuene at ”vi har tenkt, men ikke bestemt”, da jeg spurte om hvilke tekster de vil bruke i utsmykningen og hvor de skal plasseres. Oversikten i ovenstående kapittel viser hvilke kalligraferte tekster informantene foreslo til den nye moskeen. Utvalget består av ”faste” tekster som Guds og Profetens navn, *shahada*, *bismillah* og koransitater.

Sure 2: Kua, vers 255 som Ashraf foreslo, står rundt *mihrab*en og portalen i WIM, og verset er sitert i kapittelet *Moskeen World Islamic Mission*. I tillegg kommer *hadith*er og dikt eller utsagn fra sufister, fordi barelwi-bevegelsen har sterke sufi-innslag (Kværne og Vogt 2002:45).

Ifølge Abdel er det: ”Not strict rules, but muslim have options to select suitable verses from holy Qoran and from the tradition of the prophet also, but mostly people select the verses and tradition of prophet which are relating about mosque and prayers.” Valget av sure 2: Kua, vers 144 samsvarer med Abdels uttalelse i sitatet. Vers 144 er relatert til bønnen og moskeen. Et av Hussains forslag er inspirert fra et besøk i Profetens moské i Medina, et hellig sted i islam, og fordi menigheten er innen barelwi-bevegelsen legger de stor vekt på ærefrykten for profeten Muhammad (Kværne og Vogt 2002:45).

Ashraf viste meg ulike eksempler på kalligraferte tekster, og da jeg spurte om hvem som hadde lagd dem, sa han:

Det er Internett. ... Det er *bismillah* og det er Allah. Det ser fantastisk ut, og det er Mohammad *rasul*. Se, det er fantastisk. Jeg: Men, betyr det at dere går inn på Internett og finner kalligrafi som dere liker? Ashraf: Ja. Jeg: Og ut i fra det kan dere diskutere hva dere vil ha? Ashraf: Ja. Islamicart [www.islamicart.com].

Ifølge Ashraf bruker de Internett som kilde til ideer og forslag til kalligraferte tekster. Han viste meg en utskrift med Guds navn, og sa at de vil bruke cirka 30 av Guds navn på fasaden.

”Tradisjonelt har muslimene regnet med at det finnes 99 navn på Allah i Koranen. ... Navnene kan deles i to kategorier ... de majestetiske ... og de barmhjertige ... [eller] skille mellom navn som betegner Allahs vesen og navn som betegner hans egenskaper.” (Opsal 1994:351) Ashraf kom ikke inn på hvilke av de 99 navnene de ville bruke.

Ifølge Abdel er arbeidet med å lage/skrive kalligraferte tekster til moskeen kunst. Det er ”special professionals” som lager de kalligraferte tekstene, men det blir færre og færre av håndverkerne ettersom tiden går. Kunsthåndverket forsvinner og de bruker computer til å lage kalligraferte tekster.

Budsjettet på 90 millioner⁶⁹ kroner dekker oppføringen av moskeen ifølge Ashraf og Hussain, og utsmykningen var ikke medregnet da jeg intervjuet informantene. Ifølge Ashraf gir muslimer og medlemmer pengegaver til en setning eller noen av de kalligraferte tekstene. Ashraf: ”For eksempel lager vi et budsjett på 100.000 kroner for kalligrafi, og to-tre stykker eller fire stykker sier, at vi kan dele det. ... Hvis det blir pent og koster mer, kan fem-seks eller ti stykker dele det. Det er ikke noe problem.” Han la til at det er slik som når kristne gir pengegaver til kirken i Norge. Kalligrafien er verdsatt, men økonomien setter grenser.

Ifølge Ashraf vil de bruke skriftstilen *nastaliq* til de kalligraferte tekstene, og da jeg senere spør Abdel hvorfor de valgte den skriftstilen, sa han at de vil bruke *naskh*. Det oppstår en misforståelse, fordi Abdel svarer generelt om foretrukket skriftstil for arabisk. Jeg presiserte spørsmålet: ”But for the mosque here they use? Abdel: Also we prefer *naskh* for arabic because holy Qoran is being written in *naskh* from centuries. Jeg: But here in the mosque they will use *nastaliq* on the walls?” Ashraf snakker morsmål. Abdel sa at det ikke er noe forbud mot *nastaliq*, men at de foretrekker *naskh* for skriftlig arabisk. Jeg: ”Is that a tradition in Pakistan? Abdel: Pakistan and all over the world except Iran because the Persian style is *nastaliq* and they prefer *nastaliq* for Arabic also.” Jeg henvendte meg til Ashraf og spurte om de har bestemt å bruke *nastaliq*. Ashraf: ”No, no, no not special, men vi har tenkt.” Ashraf la til at de vil ha en stil, som kan leses. Mahmoud bekreftet at de skal bruke *nastaliq*, og Ashraf sa at det er lettere å lese Koranen med den skriftstilen.

I ovenstående avsnitt vises usikkerheten rundt valg av skriftstil til de kalligraferte tekstene. Det var mye usikkerhet rundt valg av kalligraferte tekster, plasseringen av dem og derfor var det vanskelig å spørre om og diskutere skriftstiler slik jeg planla.

Informantene velger ”faste” ord og tekster og de mest vanlige sitatene fra Koranen som er knyttet til moskeen og bønn. De velger tekster på bakgrunn av tilhørigheten til

⁶⁹ Tall oppgitt i 2005 av informantene.

barelwi-bevegelsen, og de bruker Internett som idé-kilde. På den måten kommuniserer de med muslimer på tvers av landegrenser. Ifølge Ashraf og Hussain er byggeprosessen delt inn i fase én og to, og utsmykningen kommer under fase to. Det medfører at de kalligraferte tekstene velges sent i byggeprosessen. Det kan forklare at jeg så få skisser av forslagene. De kalligraferte tekstene er heller ikke tegnet inn på arkitektskissene av moskeens eksteriør (se foto 2 og 3). Da jeg spurte Ashraf hvor tidlig i byggeprosessen de tenker på kalligrafien, sa han: ”Det er faktisk tilslutt, men vi tenker at nå når arbeidet tar slutt tar det ikke lang tid med det, og at de henter den fra utlandet.” Jeg spurte om de kalligraferte tekstene kommer på fliser i interiøret, og det svarte han bekræftende på. De har ikke bestemt angående flisene, men de har en leverandør som de har kontakt med i Syria.

I februar 2005 sa Hussain: ”Når det gjelder det innvendige så skal dette gjøres av noen som har mer kjennskap til islamsk måte å dekorere moskébygg ... så må vi jo da ha noen, som er rettere sagt ekspertene på området, og da er vi faktisk i gang med å planlegge det også... det er så å si vedtatt at vi skal hente noe når det gjelder interiøret, så skal det nok gjøres av et pakistansk firma tenker vi ... på grunn av at det er lettere å kontakte firmaer som kan det.” Ifølge Hussain er det mye ekspertise i Pakistan, ikke minst, og nevner King Faisal Masjid⁷⁰ i Islamabad. Ifølge Schimmel har *mihrab*en i den moskeen: “... the likeness of an opened copy of the Koran in white marble, inscribed in ‘medieval’ Kufi calligraphy with verses from Sura 55, *Ar-Rahman*, ‘The Merciful’.” (Schimmel 1994:53, forfatterens kursivering)

Det har vært mange styreskifter i moskeen under byggeprosessen. Den manglende kontinuiteten det medfører i planleggingen kan være en grunn til at menigheten ikke har bestemt hvilke kalligraferte tekster de vil bruke.

4.3 Hvem har det avgjørende ordet ved valg av kalligraferte tekster?

”Mange av medlemmene av verdensreligionene er ikke først og fremst religiøse minoriteter i Norge, men de er medlemmer av verdensomspennende religiøse eller etniske diasporaer. De danner store transnasjonale fellesskap med nettverk i mange land.” (Jacobsen 2005:19) Sitatet fra Jacobsen om tilknytning, transnasjonale fellesskap og nettverk, og informasjonen fra avisen⁷¹ om at CJAS inviterte sin åndelige veileder Riaz Hussain Shah fra Pakistan da de la

⁷⁰ En av verdens største moskeer reist med midler fra den saudiarabiske regjeringen, og viet til kong Faisals minne. Moskeen er tegnet av den tyrkiske arkitekten Vedat Dalokay. Innvendig har den en stor lysekrone og vegger dekorert med mosaikker og kalligrafi. Moskeen huser også et muslimsk forskningssenter, universitet, bibliotek og museum, Holod og Khan 1997:76:80.

⁷¹ <http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/oslo/article816910.ece> [28.04.07]

ned grunnsteinen, fikk meg til å stille spørsmålet om hvem eller hvilke grupper som har det avgjørende ordet når de velger kalligraferte tekster til utsmykningen. Senere viste det seg at den åndelige veilederen Shah åpnet den nye CJAS.

Jeg antok at det var ulike interesser og meninger blant styret, imamen og medlemmene i moskeen om valg av kalligraferte tekster, og Hussain sa:

Det er styret, og så har vi et menighetsråd kan du si eller byggekomité, og så har vi imamene. Det er jo imamene som er fagpersoner på området, som vet hvilken bakgrunn de forskjellige versene og de hadithene har, slik at det er de som har veldig mye å si for oss. Ja, også gir dem rett og slett forslag på hva som passer inn best.

Ifølge sitatet legger Hussain vekt på at det er et samarbeid mellom styret og imamene, som han kaller fagpersoner, og det kommer også forslag fra medlemmene i moskeen. Styret har diskusjoner, men det er imamene som kjenner bakgrunnen til de ulike tekstene, og kan foreslå det som passer best. Ifølge Hussain er CJAS en selvstendig organisasjon i Norge, og de bestemmer lokalt.

Ifølge Ashraf diskuterer de, men det er: ”Imamen. Det er imamens jobb, ikke våres, fordi han er religiøs leder. Hvilke vers og hvor de kommer.”

Både Ashraf og Hussain sa at valg av kalligraferte tekster er et samarbeid mellom styret, byggekomiteen og imamen. De blir av flere informanter referert til som fagpersoner, men det er ikke inntrykket jeg sitter igjen med. Da jeg intervjuet Abdel sa han innledningsvis: ”It’s first time for me that I am discussing calligraphy ... I never discuss calligraphy ... calligraphy is not a subject, a specific topic in our study.” Ettersom Ashraf sa at Abdel var professor i arabisk, hadde jeg forventninger til at han hadde kunnskap om den islamske kalligrafien, og at jeg hadde fått ”rett” mann å intervju. Det viste seg derimot at utdannelsen til Abdel ikke inneholdt noe om islamsk kalligrafi. Han hadde generell kunnskap om kalligrafi på linje med de andre informantene, men ikke som fagperson. Imamene jeg intervjuet har ulike utdannelser og ulike spesialfelt, og så vidt jeg vet er det bare Abdel som behersker arabisk som språk. Ingen av imamene har islamsk kalligrafi som del av utdanningen. Det står i motsetning til Schimmel som sier at islamsk kalligrafi er en verdsatt måte å dekorere moskeen på (Schimmel 1970).

I ettertid fikk jeg kunnskap om at det er to klaner⁷² i CJAS, som støtter ulike imamer. Sheikh-klanen er rikest og støtter imam Shah, og Malik-klanen støtter imam Abdel. Om motsetningene i miljøet har noe å si for valg av kalligraferte tekster har jeg ikke grunnlag for å

⁷² Wasim K. Rias og Pål Hagesæther, 2006.

uttale meg om. Shah har vært i moskeen i cirka ti år, men CJAS valgte å presentere meg for Abdel som hadde vært to måneder i Norge. Han hadde ikke kjennskap til valg i byggeprosessen, og jeg fikk generelle svar av ham.

Flere av informantene sier at de ikke kan så mye om kalligrafi. Det kan være fordi jeg kom fra Universitetet, og de forventet at jeg vil ha de ”riktige” svarene. Ashraf sa tidlig: ”Jeg kjenner veldig lite til kalligrafi. Det er et spesielt fag, men jeg kan fortelle deg litt.” Da jeg intervjuet Hussain sa han tilslutt: ”Med tanke på kalligrafi så er jeg ikke så god på det selv, men jeg har lest litt på hobbybasis.” Ifølge Naguib finnes det få skriftlige kilder som omtaler den symbolske meningen til geometriske former i islamsk arkitektur og dekor, og derfor er det viktig å regne med taus kunnskap som overføres gjennom en muntlig tradisjon fra generasjon til generasjon (Naguib 2001:72-76). Som Naguib sier er det viktig å regne med den tause kunnskapen. Informantene sa at de ikke kan så mye om kalligrafien, men de *vet* hvilke tekster som vanligvis brukes og de *vet* hvordan moskeen skal dekoreres (Polanyi 2000). Informantene henviste ikke til skriftlige kilder, men de har en muntlig overbrakt tradisjon som gjør at de vet hva de skal velge av kalligraferte tekster i byggeprosessen.

4.4 Finnes det regler for plasseringen av de kalligraferte tekstene?

Ifølge arkitekt Arne E. Sæther er det viktig at kunstner(e) kommer tidlig med i prosessen under planleggingen av en kirke, dersom billedkunsten skal samspille med arkitekturen (Sæther 2001:267). De kalligraferte tekstene til den nye CJAS kommer i byggefase to, altså etter at bygget er reist. Under feltarbeidet så jeg noen skisser av forslag til kalligraferte tekster, men jeg så ingen skisser over plasseringen av dem. Ifølge Hussain er de kalligraferte tekstene en stor del av utsmykningen. Styret har diskutert og de ønsker at utsmykningen skal gjøres av én person eller ett firma, fordi de vil ha en rød tråd gjennom arbeidet. De diskuterer og det er egentlig litt åpent ennå: ”At vi da som vanlig måte kommer til å be om referanser om hva han har gjort tidligere og hvilke moskeer han har utsmykket eller vært med på. Og etter det vil vi foreta en vurdering. Da vil vi be om et tilbud ... en vanlig anbudsrunde. Så deretter kommer budsjettet på det,” sa Hussain. Da jeg intervjuet Abdel spurte jeg om noe av arbeidet med de kalligraferte tekstene er begrenset til muslimer, og om personen må være ren i religiøs forstand. Abdel sa: ”But we prefer that the person who is writing verses in the mosque he should be clean and he have to wash his body.”

Ifølge arkitekt Wiese har arkitektene ikke noe å gjøre med valget av de kalligraferte tekstene, men de vil gjerne være med å bestemme plasseringen. Det er på grunn av samspillet mellom lysinnfallet fra kuppelen og vinduene, utsmykningen og rommets arkitektur

(Brochmann 1968:68). Som eksempel kommer ikke flisene i Den blå moské i Istanbul til sin rett på grunn av dårlig lys. Arkitektene vil også ha et ord med i laget når det gjelder fasaden, slik at dekoren får et helhetlig uttrykk.

Ifølge Hussain er det viktig at de kalligraferte tekstene plasseres i en sammenheng siden moskeen, eller selve kulturbygget, utgjør mer enn en bønnehall og har mange ganger og innganger. Hussains forslag om et koranvers over inngangen til bønnehallen, som handler om å entre Paradis, viser hvordan han tenker om tilpasningen av tekster til stedet. Lignende eksempel finnes i andre gudshus. Under restaurering av en tidligere synagoge i Calmeyers gate i Oslo, som skal bli Jødisk Museum i 2008, er det avdekket et bibelsitat over inngangspartiet (Stenvaag 2007). Den hebraiske⁷³ teksten står i en svak bue over døråpningen inne i bygget: ”Lukk rettferdsporten opp for meg, jeg vil gå inn og prise Herren!” (Salme 118, vers 19) Inngangsdøren til bønnerommet markerer en overgang til det hellige rommet, slik tekstene fra Koranen og Bibelen beskriver en overgang til et annet *rom*.

Om plasseringen av de kalligraferte tekstene sa Abdel: ”Above the *mihrab* ... and the side also ... when we put any writing that should be an honourable place, not low place. That is basic rule.” Jeg spurte hvordan han vet hva som er en *ærefull plass*, og han sa:

There should be above, not below. Jeg: But is there existing any written rules? Abdel: No, no. It's not written. Jeg: So how do you know, because the Islamic world is very big? There are so many mosques. Abdel: These are tradition ... practise, it is practise from generation to generation.

Ifølge uttalelsene til Abdel har muslimene en tradisjon selv om det ikke er skrevne regler for plasseringen av de kalligraferte tekstene i moskeen. Det er praksis at Guds navn kommer til høyre og ikke plasseres nede, Profetens navn til venstre, og *bismillah* i midten.

Informantene som vokste opp i Pakistan kommer fra et samfunn med lav lese- og skriveevne. Det er derfor naturlig at de har en sterkere muntlig tradisjon og ingen skrevne regler for plasseringen av de kalligraferte tekstene. På den andre siden har vi en befolkning med høy lese- og skriveevne, men plan- og bygningsloven inneholder ikke regler om dekor av eksteriøret i gudshus: kirken, fordi vi har en tradisjon for hvordan det gjøres. Dermed kan vi si at en tradisjon kan være regel, fordi flertallet aksepterer tradisjonen.

Ifølge Ashraf skal de kalligraferte tekstene utføres av muslimer. Når det arbeidet er fullført kan hvilken som helst bygningsarbeider montere de kalligraferte tekstene i moskeen. Ifølge Abdel er selve monteringen sekulært arbeid. Vi snakket om kalligraferte tekster på

⁷³ Takk til Sigurd Hjelde ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk, Universitetet i Oslo, som oversatte bibelsitatet fra hebraisk til norsk, mars 2007.

fliser, som skal kle moskeen [innvendig], og de som skal montere flisene må være fagmenn på det området. Det er viktig at den som gjør jobben forstår hva han gjør, sa begge. Slik at den kalligraferte teksten⁷⁴ ikke kommer opp ned på veggen, sa jeg og mennene lo.

Det blir en utfordring for CJAS å plassere den arabiske kalligrafien på fasaden. Den har allerede arkitektonisk dekor bestående av små kvadrater og noen rektangler som står ut fra veggene. Dekoren er plassert øverst på veggene, under vinduene i tredje etasje, mellom vinduene i andre etasje, og på enden av veggene ved hjørnene. Den kvadratiske dekoren gjentas nederst på den utbuede veggen inni portalen. Der er det formet en trekant med trappeformer innover i veggen. I tillegg har bygningen mange vinduer og glassdører til næringslokalene i første etasje. Ellers er første etasje i granitt, som er impregnert slik at tagging lettere kan fjernes.

Fasadens mange vinduer og arkitektoniske dekor gjør at det er lite ledig veggplass igjen til å plassere kalligraferte tekster. Ashrafs forslag om ordene i metall, som skulle henges opp på gitterverket i metall ved portalen ville bli ord og dekor på dekor. Gitterverket består av kvadrater med diagonale kryss som lager trekantmønster, og gitterverket gjentas i rekkverket foran næringslokalene i Motzfeldtsgate, rundt platået på minareten og på den nederste halvdelen av de to glassdørene i andre og tredje etasje i Urtegata. Gitterverket er et arkitektonisk element som benyttes dekorativt, eller for å hindre uvedkommende adgang eller innsyn (Engelstad 2003:18). Slik jeg ser det ville den ”runde” arabiske skriften forsvinne i de geometriske formene i gitterverket.

Alle informantene vil ifølge oversikten over forslag til kalligraferte tekster ha tekster ved hovedinngangen til moskeen. Det kan bli en utfordring å plassere dem på fasaden over *skriftmylderet* på skiltene til næringslokalene i Motzfeldtsgate: *Al-Amin Møbler* (august 2006), *Amal Net Kommunikasjonssenter* (oktober 2006), *FinansInvest as* og *Ring Eiendomsmegling* (april 2006). Ring Eiendomsmegling var de første til å sette opp et rødt og hvitt skilt på granitten på hjørnet i Nordbygata og utenfor lokalene i Motzfeldtsgate. I tillegg til de fargerike skiltene er det (dessverre) tagging på fasaden.

⁷⁴ August 2006 var jeg på museum på Kastellorizo i Hellas. Der har de en marmorblokk med arabisk kalligrafi fra den ottomanske tiden på øyen. Marmorblokken stod på hodet, slik at skriften var opp ned.



Foto: Kari Lund, søndag 11. juni 2006.

Foto 8: Mannen midt på fotoet med svart hodeplagg og rødt skjegg er pir Syed Riaz Hussain Shah. Han leder Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat i Pakistan, og kom til Oslo for å åpne den nye moskeen Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat Norway i Motzfeldtsgate 11. Det var en varm sommerdag med blå himmel, og fotoet er tatt utenfor hovedinngangen i Motzfeldtsgate like før åpningen.

4.5 Fromme ord og koransitater i den nye CJAS ved åpningen i juni 2006

Ved åpningen av moskeen var følgende kalligraferte tekster å se:

Fromme ord:		
Tekst:	Beskrivelse:	Plassering:
<i>Subhana rabbi al aala wa bihamdihi.</i> Oversettelsen er tilsvarende lovprisningen <i>ære være Gud i det høyeste.</i>	Hvit skrift på mørk blå bunn omkranset av en gul formasjon, som er omgitt av blomsterornamentikk i ulike farger. Skriften er lesbar for en trent leser.	Teksten er plassert i en medaljong i midtfeltet i <i>mihraben</i> i bønnerommet i første etasje.
<i>Ya Allah: O Gud,</i> og med mindre skrift over til venstre <i>jalla jalalaka: ære være Gud i det høyeste,</i> som er en lovprisning av Gud.	To runde gjennomskinnelige lys grønne glassplater med sandblåst skrift i hvitt/grått.	Montert i vinduet til høyre for <i>mihraben</i> i hovedrommet i andre etasje.
<i>Ya rasul Allah: O Guds sendebud,</i> og med mindre skrift over <i>salla Allah alayka wa sallam: Guds fred og velsignelse være med deg..</i>	Lagd ved Hadeland Glassverk. Skriften er lesbar.	Montert i vinduet til venstre for <i>mihraben</i> i hovedrommet i andre etasje.
Koransitater:		
En <i>basmala</i> som innleder sure 62: Samlingsdagen, vers 1-6. Versene starter og avslutter slik: ”Alt som er i himmel og på jord, priser Gud, Kongen, den Hellige, den Mektige, den Vise. ... Si: ‘Dere som er jøder, om dere påstår at dere er Guds venner fremfor andre mennesker, så ønsk dere da døden, om dere snakker sant!’”	Hvit skrift på mørk blå bunn. Rammet inn i en hvit ramme med en turkis ramme utenpå. Skriften er flettet inn i hverandre og må leses av en spesialist på kalligrafi.	<i>Basmalaen</i> og koranversene står fra høyre til venstre i et bredt felt rundt nisjen i <i>mihraben</i> i bønnerommet i første etasje.

<i>Sadaqa Allahu al-aliyyu al-azim: Gud den opphøyde snakker sant.</i> En standardfrase som sies etter et koransitat.	Horisontal skrift som er flettet inn i hverandre og utgjør et kvadratisk felt. Kan leses av en trenet leser.	Plassert nederst på venstre side av nisjen i skriftfeltet rundt mihraben i første etasje.
--	--	---

Da moskeen åpnet var det montert fire, runde, gjennomskinnelige glassplater i vinduene på sidene av *mihraben* i hovedrommet, og de var nye for meg. Fra høyre mot venstre er det én koboltblå uten skrift og én lys grønn med en inskripsjon, som lovpriser Gud tilsvarende *ære være Gud i det høyeste*. Se foto i oppgaven. På den andre siden av *mihraben* er det én lys grønn med inskripsjon som hyller Profeten. Den er det foto av på forsiden av oppgaven, og beskrivelse under *Fotoet på forsiden*. Til sist er det en koboltblå uten skrift.

Vi kan *se* gjennom de grønne transparente glassplatene med inskripsjoner, vinduet, gitterverket, tretoppene og hustakene til Mekka. ”Det er første tegn at moskeen er vendt mot *qibla*,” sa Ashraf, og ifølge Schimmel er fremdeles bønneretningen det mest synlige tegnet som forener muslimene (Schimmel 1991:164). Ifølge Hussain brukte de GPS⁷⁵ for å finne *qibla*, og byggets vegg mot Motzfeldtsgate ligger 90 grader på Mekka, så det var *et godt kjøp* sa arkitekt Wiese under åpningen. Sammenfall av bruk av glass og plasseringen av de to kalligraferte tekstene som hyller Gud og Profeten med den tenkte linjen til Mekka, er elegant for øyet og tanken. Også fra gaten kan vi skimte de to glassplatene med kalligraferte tekster bak gitterverket og vinduet.

Til forskjell er hovedveggen i WIM på tverrveggen vegg-i-vegg med bygningen ved siden av, og *qibla sees* gjennom den flislagte veggen. Lyset kommer inn fra høyre gjennom vinduene og glassdøren ved balkongen, som er på fasaden mot Åkebergveien.

Jeg snakket med arkitekt Wiese under åpningen, og han fortalte at moskeen har cirka 70 blanke glassplater som er lagd ved Hadeland Glassverk. Ifølge ham skal det komme noen fra Pakistan, som skal skrive/male kalligraferte tekster på dem. Det bekrefter det Hussain sa i februar 2005, at de vil ha noen som har mer kjennskap til islamsk måte å dekorere moskébygg på. De 70 glassplatene vil få kalligraferte tekster utført av personer som kan faget, men glassplatene blir fortsatt portable til forskjell fra WIM sine kalligraferte tekster, som er integrert i den øvrige dekoren. Nameen sa at han håpet at de kalligraferte tekstene i den nye CJAS ville bli bedre enn i den gamle, som han opplevde som midlertidige. Ser vi historisk på

⁷⁵ Global Positioning System, et navigeringssystem.

hvordan muslimene tok i bruk lokale materialer og kunnskap til å bygge moské, er det god tilpasning å bruke norsk glasskunst kombinert med kalligrafer fra Pakistan. Det kan være den spede begynnelsen på en lokal stil for dekorering av moskeer i Norge. Et annet moment er at de håndmalte eller -skrevne glassplatene vil fremstå som autentiske kunstverk, og vil ifølge Walter Benjamin ha en aura til forskjell fra de portable masseproduserte gjenstandene som har mistet auraen gjennom kopieringen (Benjamin 1991).

Mihraben i første etasje er en gave fra Iran, og hvorvidt CJAS har hatt et ord med i laget om valg av koransitatet på den vet jeg ikke. Sure 62: Samlingsdagen, vers seks er ikke det beste valget sett i forhold til at vi lever i et flerreligiøst samfunn. Verset er gjengitt i oversikten i dette kapittelet, og det ironiserer med jødene og henspeler til tidligere tider. Slik verset står på *mihraben* er den kalligraferte teksten mer dekor enn leselig skrift, og usynlig for de fleste. Men konsekvensen av å oversette dette verset til norsk ville føre til diskusjon, spesielt om detprydet fasaden og på den måten var tilgjengelig for allmennheten.



Foto: Kari Lund, september 2006.

Foto 9 og 10: *Ya Allah, jalla jalalaka*; O Gud, ære være Gud i det høyeste.



Foto: Kari Lund, september 2006.

Blå og grønn glassplate lagd ved Hadeland Glassverk. De henger til høyre for *mihraben* i hovedrommet i Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat. Se kapittel *Fromme ord og koransitater i den nye CJAS ved åpningen i juni 2006*.

5 Kunnskap om ”art og kalligrafi og sånn”

Jeg låner Ashrafs ord ”art og kalligrafi og sånn” til overskriften. Kapittelet handler om informantene i gruppe to og deres kunnskap om de kalligraferte tekstenes innhold: budskapet i kalligrafien. Da jeg intervjuet dem hadde jeg avgrenset oppgaven til de kalligraferte tekstene i interiøret, og informantene svarte på: Hva kalligrafi er, hvorfor det er kalligraferte tekster i moskeen, om hvordan moskeen er dekorert, og om det finnes spesielle regler for plasseringen av de kalligraferte tekstene. Jeg tenkte på skriftlige regler, men det ble ikke spesifisert overfor informantene. Videre ble de spurt om de kan lese den arabiske skriften i de kalligraferte tekstene, og om den språklige bakgrunnen deres har noe å si for forholdet til den arabiske kalligrafien.

Siden fire av de fem intervjuene foregikk utenfor moskeen, var det viktig å få dem til å forklare hva kalligrafi er, for å avklare at vi snakker om det samme. Gibril hadde kalendere fra Pakistan med bilder av kalligraferte tekster som inneholdt *basmala* i ulike skriftstiler, så vi hadde flere eksempler å snakke om under intervjuet.

Aida sa at kalligrafi er skriften, den hellige skriften, og nevner tre stiler: *Kufi* [rett og kantet], *thuluth* [en mer flytende avart av *naskh*] og *naskh* [avrundet og flytende]. Hun sa at *thuluth* er den mest vanlige, og at den brukes i dekoren i WIM. Kalligrafi er hellige ord som Gud brukte i Koranen, og teksten [på veggen] er en påminnelse samt for å oppfriske troen og gjør at du ser sammenhengen i kontakten mellom Gud og mennesket. Du ser at Gud har skapt deg, sa hun tilslutt.

Nora fortalte om all utsmykningen i moskeen og ble overrasket, fordi hun trodde *alt* var kalligrafi. Da skrev jeg teksten i *shahada* på arabisk, og vi kom til en avklaring om at kalligrafi er en del av utsmykningen. Da sa hun, at når du kommer i Guds hus og ser ordene og vet hva de betyr, er du nær Gud, og du sitter ikke med ryggen til tekstene [på hovedveggen].

Gibril sa at de bruker vers om bønn fra Koranen i kalligrafien. Hedi svarte at kalligrafi er en form for kunst. Det er å skrive pent, men det er ikke en tegning selv om skriften kan være formet som en svane. Nameen:

Det jeg legger i kalligrafi er jo historien. ... Guds ord som er inni Koranen. Guds navn og han ønsker å forskjønne ting. Det er ikke lov å tegne bilder. ... og så har den kunsten med at man bruker sitater fra Koranen og lager noe ut ifra det. Det gir på en måte en billedlig fremstilling samtidig så er koranversene gitt ... eller Guds navn fremstilt i omgivelsene og gjerne i en sånn pen form.

Informantene forteller på ulike måter hva kalligrafi er, og det kommer frem i alle svarene at det er ordene og tekstene som står i fokus. Skriften kalles hellige ord, og de knyttes til Gud og Koranen. Det er flere av informantene som sier at man skal vise respekt ved ikke å sitte med ryggen til tekstene på hovedveggen, men i praksis sitter folk med ryggen til hovedveggen når det er andre aktiviteter enn bønn i moskeen.

Informantene viser at de har kunnskap om kalligrafiens ulike dimensjoner: tekst og estetikk. Informantene forteller at teksten fungerer som en påminner om at Gud er nær gjennom ordene, og at de frisker opp troen gjennom å se de kalligraferte tekstene. De har kjennskap til ulike skriftstiler. Det at Nora ”renner over” av informasjon kan henge sammen med at hun vil være *flink* informant. På forhånd var det bare kvinnene som ønsket mer opplysninger enn det som stod i informasjonsbrevet (se vedlegg 2). De ville forberede seg til intervjuet, noe som ikke var meningen. Jeg ville undersøke hvilken kunnskap *vanlige* folk har om de kalligraferte tekstene. Billedforbudet ble nevnt på ulike måter. Det ble sagt at kalligrafien er en form for kunst, og at det ikke er et bilde selv om teksten er formet som en svane. Gibril sa at det er forbudt med bilder i islam, men kalligrafien på kalenderen former motiver hvor vi kan ane landskap, minareter og månen. Det er som om trangten til å lage bilder setter kreativiteten i sving og skriften former motiver. Det er påfallende at ingen av informantene i gruppe to sier at de ikke kan så mye om kalligrafi, slik flere i gruppe én sa. Grunnen kan være at informantene i gruppe én uttaler seg på moskeens vegne, mens informantene i gruppe to uttaler seg som privatpersoner, og det er mindre forpliktende.

På spørsmålet om hvorfor det er kalligraferte tekster i moskeen, sa Nora at hun synes at tekst brukt som dekor i moskeen er fint. Teksten minner om Gud og Muhammad, og det gir stillhet og ro inni deg. Hun sa at det ikke er lov å tegne mennesker og ikke avbilde Profeten, og at billedforbudet skal forhindre avgudsdyrkelse.

Gibril sa at det er kalligrafi i moskeen, fordi det er forbudt med bilder og statuer i islam. Det er én Gud i himmelen, og Gud kan ikke erstattes av bilder eller statuer. Hedi sa at mennesket har behov for å uttrykke seg, lage det pent rundt seg og at det er billedforbud i islam. Nameen:

Spørsmålet kan vel svares med et motspørsmål. Hvorfor maler man en vegg? Eller hvorfor henger man opp noen bilder? Man trenger på en måte å ha kalligrafien skrevet på veggen, men det kunne like gjerne være en annen pyntegenstand, som gir noe vakkert, men som ikke gjengir noe bilde av levende vesen ... man kan like gjerne kjøpe inn malerier som gir assosiasjoner til Gud.

Informantene vektlegger billedforbudet, som de også nevnte under forrige svar, når de forteller om hvorfor det er kalligrafi i moskeen. De forteller at både tekstene og estetikken skal minne deg om Gud. Det interessante er at Nameen sier at de kan ha abstrakt kunst som utsmykning hvis den gir assosiasjoner til Gud, og på den måten uttrykker han at kalligrafien er en påminner om Gud.

Jeg spør informantene om hvordan moskeen er dekorert, og om det finnes spesielle regler for plasseringen av de kalligraferte tekstene. Aida sa at høyre er nummer én og at Guds navn er plassert til høyre på hovedveggen i moskeen. Venstre er nummer to og der er Muhammads navn plassert. Hun sa at skriveretningen på arabisk går fra høyre til venstre og at hun leser begge veier. Guds og Muhammads navn er ”like” og henger ved siden av hverandre [i samme høyde].

Nora sa at trosbekjennelsen alltid er plassert over *mihrab*en. Guds navn er plassert til høyre og Muhammads navn til venstre, og når du leser fra høyre til venstre kommer Guds navn først. Jeg kommenterer at navnene til Gud og Muhammad er plassert i samme høyde, og da sa hun at hun *vet* at Gud er størst, det er inni hodet hennes.

Hedi sa at han ikke kjenner noen regler, men Guds navn kan i alle fall ikke være på gulvet. Han sa at det er tekster foran oss i den retningen vi ber og at det ikke er tekster bak i rommet.

Nameen sa at alt er tilfeldigheter, men en regel er å ta hensyn til Guds og Profetens navn. De viktigste koransitatene plasseres høyere opp og litt mer synlig og de andre litt på siden. Navnene på de fire første kalifene kommer i prioritert rekkefølge, men ellers så er det ganske vilkårlig. *Shahada* plasseres gjerne i senterpunktet [*mihrab*en]; der imamen leder bønnen.

Kvinnene nevner skriveretningen i arabisk og at det medfører at man leser rommet fra høyre til venstre. Informantene kjenner praksisen for plasseringen av tekstene i moskeen, og selv om Guds og Profetens navn er plassert i samme høyde, *vet* Nora at Gud er størst. Plasseringen av tekstene gjenspeiler hierarkiet i språket. Det vi nevner først er viktigst, og som Nameen sa når det gjelder plasseringen, plasseres de viktigste sitatene høyest opp.

Det er stor forskjell i skriftstiler og lesbarheten av de kalligraferte tekstene som dekorerer moskeer, og jeg spurte informantene om de kan lese den arabiske skriften. Aida sa at hun lærte å lese arabisk [Koranen] i moskeen og at hun kan de viktigste surene. Hun kan lese og forstå, fordi hun har en CD med oversettelse på urdu som hun hører på hver dag. Hun kan ikke arabisk som språk, men sa at det å lese arabisk er noe som påvirker henne religiøst, og gir interesse for å gå mer i dybden.

Nora sa at hun kan lese alt, men at hun ikke forstår alt. Hedi sa han har gått på arabiskkurs og kan lese noe av det [de kalligraferte tekstene], og når han leser blir han minnet på det som står der. Han ser bokstavene og kjenner skriften i Koranen, og kan lese den på arabisk. Han forstår noe gjennom en oversettelse på engelsk, men en oversettelse har feil i seg og kan ikke uttrykke helt det som står i Koranen, sa han.

Informantene svarer ikke konkret på spørsmålet, men forteller om arabiskkunnskapene sine og at de prøver å lære seg arabisk. De kan lese Koranen og den ferdigheten overfører de til å lese de kalligraferte tekstene i moskeen. Jeg tolker svarene som indirekte svar, fordi koransitater brukes i de kalligraferte tekstene. Spørsmålet jeg stilte var for å undersøke hvor mye informantene kan tilegne seg på egenhånd av tekstenes innhold i moskeen. Kvinnene går ikke så ofte i moskeen, og kvinnerommene har ingen kalligraferte tekster, og derfor er de ikke vant til å se og lese dem.

Det å lese Koranen på arabisk er delt opp i ulike funksjoner. Først lærer de å lese, neste steg er å forstå og de sier at de bruker oversettelser til det. Ingen av informantene i gruppe to kan arabisk som språk.

Det er ikke alltid mulig å lese skriften i de kalligraferte tekstene. Noen ganger er budskapet tilgjengelig gjennom tydelig skrift, og andre ganger er budskapet skjult i skriften. Da kan vi si at de kalligraferte tekstene er mer dekor enn lesbart budskap. I kapittelet *Fromme ord og koransitater i den gamle CJAS* gjør jeg rede for lesbarheten av de kalligraferte tekstene. For eksempel er *basmalaen* (se foto 1) i oversikten lesbar for en trent leser, men Koranens innhold i mikroskopisk og uleselig skrift er ikke mulig å lese, men budskapet er tydelig, fordi alle muslimer kjenner Koranens sentrale plass. *O Gud* og *shahada* (se foto 4) i oversikten har tydelige bokstaver og kan leses av en nybegynner.

Utvalget i oversikten viser at den kalligraferte teksten er skrevet på én linje, og ordene overlapper hverandre og er formet inn i en oval form. Et raskt blikk på fasaden til WIM (se foto 11) vil få selv en arabiskkyndig til å få problemer med å lese og forstå skriften rundt portalen og på minaretene. Ifølge Schimmel kan inskripsjonen i *mihrab* i Fredagsmoskeen i Isfahan fra 1307 for et utrenet øye se ut som arabesker, og inskripsjonen har en magisk karakter og bringer *baraka* til tilskueren: "One is even inclined to say that, the more incomprehensible the text seemed, the more it radiated this quality of sacredness ..." (Schimmel 1984:10). Ettersom Abdel sa at alle barn lærer *meningen* til de kalligraferte tekstene, er det ikke så store forventninger om at de skal lese og forstå den, men at kalligrafien hovedsakelig er pynt for informantene.

Jeg spør informantene om den språklige bakgrunnen deres har noe å si for forholdet til den arabiske kalligrafien. Kvinnene sammenligner skriftbildet og skriveretningen i urdu og arabisk, og sa at det er lettere for dem å forstå skriftlig arabisk, fordi de kan urdu. Aida sa at det skulle vært vanskeligere for henne hvis hun bare kunne norsk. Hedi sa at hans språklige bakgrunn ikke spiller noen rolle. Han forholder seg til arabisk som en del av det å være muslim. Han har også hatt litt undervisning i urdu og kan skrive litt. Informantene snakker med respekt og lojalitet om den ”hellige” skriften, som kvinnene ser i forhold til egen språkbakgrunn, mens Hedi knytter arabisk mer til det å være muslim.

6 Opplevelse av de kalligraferte tekstene

Å *oppleve* er å erfare, føle og oppfatte, og jeg var forberedt på at det kunne bli vanskelig for informantene i gruppe to å sette ord på *opplevelsen* av de kalligraferte teksten. Når jeg spør om kalligrafien i denne sammenhengen sees teksten og estetikken som et helhetlig uttrykk. I tillegg til gruppe to tar jeg med en uttalelse fra Ashraf i gruppe én, fordi han uoppfordret kom inn på *opplevelsen* av å være i moskeen, der kalligrafien pynter veggen(e).

For det første er en opplevelse en privat og subjektiv erfaring, og for det andre er det vanskelig å befestе en opplevelse i språket. Å svare at noe er *fint* er en lite dekkende beskrivelse, men vi har ikke ord som dekker alle følelser. Forholdet mellom bevisstheten og språket lar jeg ligge her, ettersom det er en jobb for språkteoretikerne (Winther 1978:10). Hedi svarte at han opplever kalligrafien som *fin*, men at han ikke har så stor sans for kunst. Men særlig fordi vi er i Norge, la Hedi vekt på estetikken. Han synes at skriften er fint formet. Den er flettet i hverandre, og uttrykker flyt og konstant sammenheng. Men veggen med kalligraferte tekster i hovedrommet i WIM kunne like gjerne vært *en blå vegg* for meg, la han til. Ifølge Schimmel er veggene i moskeen enkle, for for mye farge eller dekorasjon kan distrahere øynene og sinnet til den som ber (Schimmel 1994:53).

Dette første forsøket på å få informanten til å beskrive opplevelsen av de kalligraferte tekstene førte til at jeg omformulerte spørsmålet, fordi Hedi beskriver kalligrafien mer enn sin opplevelse av den. Spørsmålet ”Hvordan opplever du kalligrafien?” (se vedlegg 8) ble omformulert til ”Hva slags *tanke* gjør du deg når du ser en kalligrafi [en kalligrafert tekst]?” (se vedlegg 9), for en tanke er lettere å beskrive i ord enn en opplevelse.

Aida sa at når hun ser kalligrafi tenker hun på kontakten mellom Gud og mennesket. De kalligraferte tekstene er en påminnelse om Guds skaperverk, troen og på Muhammad som et forbilde for et rettskaffent liv. Hun kaller kalligrafien for hellig skrift, og sa at det å lese arabisk er noe som påvirker deg religiøst. De som bor i Mekka er heldige, sa hun. De griner mens de ber, for de forstår alt de sier.

Nora så WIM for første gang på en skoleomvisning da hun gikk i 10. klasse, og hun ble veldig glad, fordi hun syntes den var vakker. Hun fortalte også om en opplevelse fra Pakistan da hun som barn var i moskeen for å lære, men bare så på *mihraben*, fordi den var så vakker. *Mihraben* var utsmykket med speil og farget glass og det var fargene som tiltrakk henne. Hun sa at kalligrafien er fin, og at den gir stillhet og ro inni henne.

Gibril sa at det å lese arabisk gir en følelse, selv om han ikke forstår innholdet. Da han var yngre skrev han koranvers på glass. De ble rammet inn og hengt opp som pynt på

veggen i hjemmet og i familien. Han sa at når du er glad i noe gjør du det finere, og kalligrafi er blitt en tradisjon. Under intervjuet stavet vi oss gjennom *shahada* utskåret i en pyntegenstand av tre, og en brodert *basmala* på et bilde på en kalender. Gibril sa at når det står en *basmala* på kalenderen: ”Henger den med respekt, ikke sant.”

Nameen sa at pynten i den gamle CJAS var midlertidig, og at det ikke var så mye kalligrafi der. ”Jeg håper ikke at man bare flytter det midlertidige; det gamle, inn i den nye moskeen, men heller tenker noe nytt,” sa han. Da jeg ba ham beskrive kalligrafien for meg, svarte han: ”Fortsatt så føler jeg ganske mye at alt er midlertidig ... så jeg ser ikke sånn veldig vakker kalligrafi der.”

Ved å endre spørsmålet mener jeg at informantene beskriver opplevelsen av de kalligraferte tekstene bedre. Informantene gir også uttrykk for at de å se kalligrafien starter tankene og minner dem på Gud. Det nærmeste jeg kom at en informant beskrev *opplevelse*, var da Ashraf snakket om hvor de henter ideer fra til byggingen av den nye moskeen, og han uoppfordret sa:

Vi har tenkt at for eksempel ikke bare muslimer kommer hit. Ikke-muslimer er også velkommen og når de kommer hit og ser, tenker de på at det er Guds hus og det er veldig interessant og fredelig. Man kan føle at man har kommet et sted der hans innerste føler at det er veldig hyggelig. Eller hva kan du si på riktig måte, at det er en fredfull plass.

I sitatet leter Ashraf etter ordene, og han beskriver *opplevelsen* på en vakker måte. Jeg opplever dette utsagnet er et gullkorn. Spesielt når han sier: ”Man kan føle at man har kommet et sted der hans innerste føler at det er veldig hyggelig.” Ashraf sa ikke noe om de kalligraferte tekstene i denne sammenhengen, men som regel vil det være opplevelsen av rommet eller stedet som først møter oss, og senere legger vi merke til de kalligraferte tekstene på veggen. Brochmann skriver om ulike byggestiler og diskusjonen om stygt og pent: ”... og selv hos den gudløse vekkes en religiøsitet til live når han kommer inn i en gotisk katedral.” (Brochmann 1968:108) Arkitekturen beveger følelsene, og jeg antar at selv en ikke-troende mister pusten når hun ser en av de vakre iranske moskeene i Isfahan.

Jeg hadde en forestilling om at moskérommet med de kalligraferte tekstene ville oppleves som friere for tanken enn kirkerommet med bilder og skulpturen av Jesus. Høsten 2005 fant jeg en beskrivelse i *The noble sanctuary. Portrait of a holy place in arab Jerusalem* som satte ord på det jeg tenkte (Duncan 1972). Alistair Duncan skriver at når du ser opp i kuppelen på Klippedomen: ”No god in human form looks down; no pantheon commands our obeisance. Only the shimmering, scarlet-veined gold of the reliefs and inscriptions above serves as a lofty focus, and the mind is free to mediate in reverence.” (Duncan 1972:34) Etter

å ha intervjuet informantene stiller jeg spørsmål ved denne forestillingen jeg hadde, fordi jeg opplevde at informantene har en sterk indre kontroll på hva de skal tenke. De har ikke lov til å forestille seg Gud, og Nameen sa: ”Min personlige mening er at frontveggen [hovedveggen] bør være så nøytral som mulig for å kunne få ro for det formålet moskeen er bygd til, og det er nemlig å utføre bønn og ha konsentrasjon på Gud.” Han sa at kalligrafien kunne vært på sideveggene og ikke på hovedveggen. Jeg ser at min forestilling er et utside-perspektiv. Jeg kommer til moskeen og opplever det vakre rommet, mens informantene kommer til rommet og slår øynene ned og ber.

7 Kjønnets fugle- og froskeperspektiv på de kalligraferte tekstene

Under intervjuet med Abdel var Ashraf til stede, og han sa at om jeg vil se kalligrafi i moskeen må jeg reise til Iran, Kuwait og Pakistan. Jeg:

I would like to. I have seen pictures of Isfahan. Ashraf: Isfahan. Jeg: But sometimes I think it's maybe difficult for me. Ashraf: I understand. Jeg: To travel as a woman. Ashraf: *ler* alone? Jeg: Alone in a muslim country, and I have to. Ashraf: Hijab. Jeg: Hijab. Ashraf: You can not travel alone. You must have ...

I sitatet ligger det under at jeg bør eller må reise med et mannlig følge. Ord utelates i samtalen, men det lå i kortene da vi snakket sammen, at det ikke bare var å reise alene som kvinne i et muslimsk land. Hadde jeg vært muslim hadde jeg sittet på galleriet i den nye CJAS og ikke sett utsmykningen i hovedrommet. Muslimene praktiserer kjønnssegregering, og i de fleste moskeene i Norge ber kvinner og menn atskilt (Vogt 2000:78-82). Atskillelsen er organisert på ulike måter. Da jeg var til stede på et kurs i kvinneverommet i WIM, var rommet midlertidig delt med en gardin, fordi begge kjønn var til stede. Kvinnene satt nærmest inngangen og mennene satt innerst i rommet. Imamen som foreleste om religion, satt på gulvet med ryggen til hovedveggen og han ble delt i to av gardinen. Det var cirka 20-25 kvinner i ulike aldre medregnet noen små barn til stede, og jeg satt med skaut bakerst på gulvet. Senere fikk jeg vite at kvinnene har dette rommet, fordi de kan komme på kurs selv om de har menstruasjon, fordi rommet ikke er definert som så hellig som hovedrommet. Da jeg senere intervjuet Naz og han forsto at jeg hadde vært på kurset, sa han:

Var du det ja? Det var på urdu da ..., og han lo. Jeg: ... ja, det var på urdu og jeg satt én time og tenkte – hm? ... og jeg lo. Naz: ... det er morsomt det ... Jeg: ... det var veldig – han var veldig dramatisk ... Naz: ... ja, det er en typisk måte å tale på eller holde preken på.

En annen organisering av atskillelsen er at moskeen er bygd med et inngjerdet område for kvinnene i den bakre delen av hovedrommet, mens mennene sitter i linjer nær *mihraben* som i Sultan Süleyman moskeen i Istanbul og i Ibrahim pasja moskeen i Gamlebyen på Rhodos. (Harpur 1994:162). I sistnevnte moské satt jeg i en slik inngjerding sammen med én kvinne og to små jenter under fredagsbønnen.

WIM har galleri i moskeen. Den gamle CJAS hadde galleri, og de bygde den nye moskeen med galleri for kvinnene. Ifølge et medlem i CJAS som ledet en offentlig omvisning i den nye moskeen høsten 2006, er moskeen delt i kvinne- og mannsavdeling for å opprettholde en pakistansk tradisjon med kjønnssegregering i religiøs sammenheng.

Ut fra organiseringen av segregering så jeg derfor for meg kvinnene på galleriet og *deres* fugleperspektiv, og mennenes froskeperspektiv i hovedrommet. Fra disse ulike synsvinklene i moskeen ville jeg undersøke hvem som ser hva av de kalligraferte tekstene fra sine respektive plasser. Da jeg lagde spørreguiden (se vedlegg 8 og 9) til informantene i gruppe to, planla jeg at intervjuene skulle gjøres i moskeen for å ha nærhet mellom synsvinkel og de kalligraferte tekstene. Jeg intervjuet Hedi i moskeen, og vi hadde en slags nærhet til kalligrafien selv om vi satt i gangen utenfor hovedrommet i WIM. De andre i samme gruppe intervjuet jeg andre steder enn i moskeen, fordi jeg lot dem velge stedet. Det var for at de skulle føle seg trygge selv om det ikke ga meg optimale arbeidsforhold.

Fordi praksisen med segregering i religiøs sammenheng praktiseres med lovverket på sin side, tok jeg det som utgangspunkt og undersøkte *det* derfra. Ifølge Likestillingsloven: lov om likestilling mellom kjønnene⁷⁶ § 2 om lovens virkeområde, står det: "Loven gjelder på alle områder, med unntak av indre forhold i trossamfunn." § 2 er ett av tre unntak i loven, og ifølge en ansatt hos Likestillingsombudet⁷⁷ menes det med *indre forhold* hvordan et trossamfunn organiserer seg, og dersom det er begrunnet i religionen, står Lov om trdomssamfunn og ymist anna⁷⁸ over Likestillingsloven. Om trossamfunnets bygning har atskilte innganger og rom for kvinner og menn, aksepteres det av Likestillingsombudet, dersom det kan begrunnes i religionen. Ifølge Roald fantes angivelig ikke denne oppdelingen i i moskeen på Profetens tid, og: "Fra hadithene kan man utlede at kvinnene ba bakerst i moskeen og mennene foran dem." (Roald 2004:121). Jeg går ikke inn i kjønnsdebatten, men undersøker konsekvensen av segregeringen i forhold til muligheten til å kunne se og oppleve de kalligraferte tekstene i moskeen.

Kjønnets fugle- og froskeperspektiv tok jeg med fra starten i arbeidet med oppgaven, men jeg diskuterte det ikke med informantene unntatt de gangene vi naturlig kom inn på temaet under intervjuene. Da jeg ved en anledning gav uttrykk for at vi i "Likestillingslandet"⁷⁹ bygger moské med egen inngang og rom for kvinnene, sa Hussain at kvinnene har sitt eget liv og frihet i moskeen, og at det er et privilegium. Senere da jeg intervjuet Ashraf, sa han, da han fortalte om de ulike rommene i moskeen: "Og tredje etasje er kvinnegalleri, stor plass." Disse utsagnene viser hvordan mennene definerer kvinnes liv og

⁷⁶ <<http://www.likestillingsombudet.no/likestillingsloven/likestillingsloven.html#2>>

⁷⁷ Telefonsamtale med juridisk vakt 29. november 2006.

⁷⁸ <<http://www.lovdatab.no/all/nl-19690613-025.html>>

⁷⁹ Begrepets opphav kommer fra professor Hege Skjeie ved Institutt for statsvitenskap, Universitetet i Oslo. Jeg fant begrepet i Elise Skarsaunes masteroppgave, Skarsaune 2006:1.

plass i moskeen, og ifølge Naguib varierer det tildelte rommet for kvinnene i moskeen fra en fjerdedel til en tjuendedel av den totale flaten av bønnerommet (Naguib 2001:61).

Den første gangen jeg kom til WIM var jeg den eneste kvinnen på galleriet i fjerde etasje under ettermiddagsbønnen. Brystningen på galleriet er i gullfarget metall og gjennomslukte glassplater, og det er god sikt ned i hovedrommet til *mihrab* og de kalligraferte tekstene på hovedveggen. Det er også kalligraferte tekster på hovedveggen på galleriet, og ser vi nærmere på lysekronen er det inskripsjoner på den ytterste metallringen. Det viste seg imidlertid at galleriet i WIM ikke var i bruk for kvinnene. De har egen inngang til høyre for hovedinngangen og bønnerom i første etasje. Kvinnerommet er stort og har vanlig takhøyde, og hovedveggen ligger til høyre når vi kommer inn. Hovedveggen er dekorert med fargerike fliser med planteornamenter, og det er blåfargen som dominerer.

7.1 Hvor ofte går informantene i moskeen?

For å finne ut hvor mye informantene i gruppe to oppholder seg i rommene med de kalligraferte tekstene, spurte jeg dem hvor ofte de går i moskeen. Aida sa at hun går i moskeen på søndager, helligdager og når det er ramadan, men hun ber mest hjemme, som også er Guds hus, la hun til. Nora sa at hun ber mest hjemme, fordi hun er skoleelev og det er vanskelig å få tid til å gå til moskeen, men hun går til WIM til et kurs hver søndag. Ellers leser hun Koranen og høres av en imam i en annen moské tre ganger i uken. Hedi går i moskeen minst én gang per dag. Selv om han er medlem i én, går han til ulike moskeer; de fleste i Oslo, fordi Gud er i alle moskeer. Han er tilknyttet Gud og ikke en organisasjon, sa han. Han har tenkt gjennom en del ting rundt det å være muslim, og han tok et standpunkt og ble religiøs etter 11. september 2001. Han ber fem ganger om dagen og prøver å be på tiden, sa han. Nameen sa at han prøver å gå til moskeen så ofte han kan, og han bruker også ulike moskeer.

Av alle informantene var det bare Hedi som nevnte 11. september, og jeg oppfattet det som at vi unnlot å bevege oss inn på dette ubehagelige temaet, som kan beskrives som en usynlig, tredje nærværende under intervjuene (Kaijser og Öhlander 1999:43). Det som fulgte i datoens kjølvann førte religionen inn i sentrum av samfunnsdebatten: ”Avvik fikk oppmerksomhet, ikke dagliglivets religion.” (Jacobsen 2005:11)

Informantenes svar viser tendensen at kvinnene går sjeldnere til moskeen for bønn enn mennene. Det er i samsvar med at det ikke er obligatorisk for kvinner å be i moskeen: ”..., men en utvikling i Norge er at kvinner blir mer og mer involvert i moskélivet.” (Jacobsen 2005:23) Tilgjengeligheten til moskeene er ikke like stor for kvinnene som for mennene.

Kvinnegalleriet i den gamle CJAS var i prinsippet ute av bruk på grunn av byggerot, men under ramadan 2005 kom kvinnenet. Kvinneinngangene i den nye CJAS og WIM er ikke åpne slik som hovedinngangen er for mennene, men de åpnes til bønnetid og spesielle anledninger. Aida sa at hjemmet også er Guds hus, og ifølge Smith viser dette utsagnet hvordan hun gjennom å be hjemme gjør hjemmet til et hellig sted (Smith 1998). Alle informantene sa at de bruker ulike moskeer, og det førte til at jeg måtte revurdere forestillingen om at de er medlem i og knyttet til samme moské. Det at de ikke er knyttet til én moské bidrar muligens til at de ikke er så opptatt av hvordan den er utsmykket. Informantene er opptatt av og velger *aktiviteten* i moskeen, og vi kan si at de unge ”shopper på markedet”, og at de ikke er knyttet til moskeen slik foreldregenerasjonen er.

7.2 Hvem ser hva i moskeen?

For å undersøke hvor informantene oppholder seg i moskeen, spurte jeg hvilke kalligraferte tekster de ser best når de ber. Aida sa at hun ikke ser noen tekster når hun ber, for da ser vi ned i gulvet der pannen skal være. Du skal ikke se på noe, ikke på Koranen en gang, men bare være konsentrert om bønnen, sa hun. Nora sa også at under bønnen ser du ned, og at du skal ha Gud i tankene. Ellers ser hun det som er rett foran henne [i moskeen hun er medlem i] og hun nevner Guds og Muhammads navn og små skilt med setninger på urdu, men folk skygger for de kalligraferte tekstene. Hun fortalte om kalligrafien i en moské i Pakistan fra oppholdet hun hadde der som barn. Hun nevnte trosbekjennelsen, Guds og Muhammads navn, navnene på de fire kalifene, og bilder av Profetens moské i Medina og Kabaen i Mekka. Så beskrev hun kalligrafien inni en av de store sirklene i hovedrommet i WIM, hvordan ordene går i hverandre og er formet inn i sirkelen. Hedi sa at han ser koranverset [sure 2: Kua, vers 255] rundt *mihrab*en best når han er i WIM, og *shahada* i gul skrift på grønn bunn over *mihrab*en (se foto 7). Nameen sa at han ser tekstene utenom bønnen, for: ”Under bønnen så er jo øynene egentlig retta nedover så man ser jo ikke fremover uansett mot kalligrafien.” Han sa han beundrer kalligrafien utenom bønnen, men fortalte ikke om noen spesielle kalligraferte tekster.

Informantene ga meg andre svar enn de jeg var ute etter, fordi jeg hadde manglende for forståelse og stilte feil spørsmål. Jeg hadde ikke tenkt på at blikket vendes ned under bønnen da jeg formulerte spørsmålet. Intensjonen var å finne ut hva de ser og opplever av de kalligraferte tekstene fra den plassen de vanligvis oppholder seg på i moskeen. På den andre siden tok informantene spørsmålet bokstavelig. De gav meg riktige svar på hvordan bønnen *bør* foregå, og ikke hva de ser av kalligraferte tekster fra sine respektive steder i moskeen. I

tillegg sa flere av informantene at hvis foredraget eller prekenen er kjedelig, hender det at fokuset går til de kalligraferte tekstene på veggen i moskeen.

Kvinnegalleriet i den gamle CJAS hadde ikke kalligraferte tekster, foruten den som ble tatt frem for å fotograferes, se oversikten i kapittelet *Fromme ord og koransitater i den gamle CJAS*. I *Mosques in Norway* er det ett foto fra kvinnegalleriet i den gamle CJAS som viser hovedveggen (Naguib 2001:129, plate 32). Fotoet i Naguibs bok viser én gjenstand med kalligrafert tekst, og på hver side av den er det et foto. Den delen av moskeen som vises på fotoet, var revet da jeg kom dit i februar 2005. Den høye, ugjennomsiktige brystningen på galleriet gjør at kvinnene ikke ser de kalligraferte tekstene i hovedrommet verken når de står eller sitter. Det er åpent under taket mellom galleriet og hovedrommet, så kvinnene hører bønnelederen eller imamen. Det betyr at selv om jeg hadde gjennomført intervjuene med kvinnene i den gamle CJAS, hadde vi ikke sett kalligraferte tekster som vi kunne snakke om.

I kvinnerommet i WIM er det ingen kalligraferte tekster på den flislagte hovedveggen, så der ville vi ikke hatt noen eksempler å se på.

Det at kvinnerommene i den gamle CJAS og WIM ikke har kalligrafi, er kanskje den viktigste grunnen til at kvinnene ikke har referanser, for det er ingen tekster å se. Noras referanser til kalligraferte tekster er fra en annen moské enn de to nevnte. Det som er interessant er at kvinnene allikevel har god generell kunnskap om hvilke tekster som brukes i utsmykningen, og hvor de plasseres i moskeen. Det sies at kalligrafien er høyt verdsatt blant muslimer, og derfor er det påfallende at kvinnerommene ikke har den dekoren. Hedi er den eneste som har konkrete svar på hvilke tekster han ser i moskeen. Nameen sa: ”Den [kalligrafien] er der for å pynte opp moskeen. Ja, altså man ønsker å forskjønne Guds budskap da, som er gitt i Koranen. Man tar deler av koranversene og de budskapene og lager det som en pyntegjenstand slik at budskapet er tilgjengelig og fremhevet.” I sitatet forteller Nameen om kalligrafiens to funksjoner: estetikk og budskap. Hvis kalligrafien oppfattes som pyntegjenstander kan den bli ”usynlig” for dem. Den er så selvsagt, og de unge er opptatt av aktiviteten i moskeen.

Kvinnerommet i WIM har vanlig takhøyde, og gir ikke den samme opplevelsen som å være i hovedrommet oppe. Arkitekt Christian Norberg-Schulz (1926-2000) refererer til arkitekten Le Corbusier, som mente: ”... at ’arkitekturen skal røre det følsomme hjerte’, og ... at det skjer når byggverket ’reiser seg mot himmelen på en slik måte at man blir grepet’. Dermed pekte han [Le Corbusier] på arkitekturens dypere mening.” (Norberg-Schulz 2001:55) I den nye CJAS er det også vanlig takhøyde på kvinnegalleriet utenom åpningen i taket over lysekronen, som henger under kuppelen. Kvinnene ser toppen av mihraben, deler

av lysekronen og lyset kommer inn gjennom kuppelen, men allikevel er romopplevelsen en annen enn å være i hovedrommet nede. Der er det åpent, mennene har lysekronen og kuppelen over seg, og arkitekturen reiser seg mot himmelen, slik som Norberg-Schulz skriver i ovenstående sitat. Ingrid Stuenæs skriver om faste blant muslimske kvinner i Oslo. Hun refererer til feltarbeid og litteratur om ramadan i praksis, og sier om funnene: ”Kvinnene er ikke oversett, men heller ikke prioritert” (Stuenæs 2003:4). Som en parallell til Stuenæs sitt funn kan sitatet også brukes om kvinnerommene i moskeene og utsmykningen av dem.

I den nye CJAS hadde de ingen forslag til kalligraferte tekster til kvinnegalleriet, men som helhet hadde de få konkrete planer. En gang jeg ventet på Hussain i den gamle CJAS, bladde jeg gjennom en urduspråklig avis *Dak International*, som lå på kontoret. Avisen inneholdt mange fotoer, men ingen av kvinner. Opplevelsen med å bla gjennom avisen uten å se foto av en eneste kvinne ble et bilde på erfaringen min i moskeene - kvinnene er ”usynlige”.

7.3 Kalligrafien versus ”bildet” på videoskjermen i bønnerommet

Både WIM og den nye CJAS bruker videoskjermer i kvinnerommene for å formidle bønn og preken som holdes i hovedrommet. På kvinnegalleriet i CJAS er det to skjermer på hovedveggen og én i siderommet. Vi kan si at videoskjermene utvider ”rommet” slik at flere kan delta i bønnen, og på den andre siden er den med på å opprettholde segregeringen i moskeen. I den nye CJAS har de også videoskjerm i bønnerommet i første etasje, som er for mennene.

Det som er interessant er at den islamske kalligrafien brukes som dekor, fordi det er billedforbud i islam, men nå står ”bildet” ved siden av kalligrafien i moskeen. ”Bildet” med avbildningen av bønnelederen: et levende vesen, strider imot billedforbudet som jeg har skrevet om i kapittelet *Islamsk kunst*. Alle informantene i gruppe to nevnte billedforbudet under intervjuene, og de var veldig klare på at det lå til grunn for at de bruker kalligraferte tekster som dekor i moskeen. Nameen kom inn på moderne teknologi da vi snakket om hvordan billedforbudet skal forstås. Han sa: ”Og så kommer diskusjonen om fotografi ... er den bare frysning av et gitt bilde; virkelighetsbilde på et gitt tidspunkt. Om det dermed er tillatt. Samme kommer fjernsyn. Er det bare en avspeiling av det som skjer eller noe man skaper. Så spekteret er alt fra” Kombinasjonen med kalligraferte tekster og videoskjermer i samme rom viser endring og en utfordring for hvordan etablert praksis skal kombineres med ny teknologi.

8 Arabisk til Dovre faller eller oversette?

Da jeg ventet utenfor den nye CJAS under åpningen, så jeg en plakate på veggen ved hovedinngangen. Fordi jeg stod et stykke unna og plakaten var håndskrevet, kunne jeg ikke se om det var arabisk eller urdu. Jeg spurte noen ved siden av meg som også skulle på åpningen, om de visste hva som stod der, og de sa: "Det er sikkert noe fra Koranen." Litt senere oppsto det latter, fordi det viste seg at plakaten var reklame for en ny kakebutikk på Grønland Basar, og den var skrevet på urdu. Denne episoden viser hvordan skrift som identifiseres som arabisk, lett tillegges en hellig dimensjon. Det å ikke kunne lese og forstå arabisk gjør at det oppstår antagelser om hva som står skrevet, og ifølge Schimmel var selv analfabeter forsiktige med papir med skrevne ord, så de ikke ødela Guds navn eller et fromt ord (Schimmel 1970:14). Under intervjuet med Gibril omtalte han arabisk som "den hellige skriften". Den var brukt på kalenderne vi så på, og som jeg fikk. Gibril sa at jeg ikke måtte kaste dem i søppelet når jeg var ferdig med dem, men levere dem til papirinnsamling eller grave dem ned, fordi det er "Guds ord" på dem.

I Europa ble italiensk og tysk tatt i bruk i stedet for kirkens latin på 1200-1300-tallet av nonner og mystikere. De ville tale til folket slik at budskapet skulle nå ut til massene og ikke bare være for eliten (Schimmel 1994:117). "It seems likely that a larger percentage of Muslims were literate than were their contemporaries in medieval Europe, since reading the Koran was an essential part of the faith." (Bloom og Blair 2003:78) Det var den gang og i dag er muslimenes ideal om å lære arabisk ikke alltid gjennomførbart for et vanlig menneske.

Arabisk var i bruk da Koranen ble åpenbart, og som følge av åpenbaringen – Gud snakket arabisk - ble språket tillagt en hellig dimensjon av muslimene. Det samme språket er vanlig for arabisktalende og -kyndige som er ikke-muslimer.

Bakgrunnen for å stille informantene spørsmålet om oversettelse, er først og fremst at de ikke har arabisk som morsmål. De kan dermed ikke bruke det språket de kan best til å lese og forstå budskapet i de kalligraferte tekstene som er lesbare. Samtidig er arabisk knyttet til det å være muslim. For å få innspill og undersøke hva de tenker om oversettelse, og med kunnskapen om at arabisk er et hellig språk for dem og en del av det å være muslim, stiller jeg det "umulige" spørsmålet om språket i de kalligraferte tekstene i moskeen kan oversettes. Det å spørre om oversettelse fører til det neste spørsmålet. Hva skal det oversettes til?

8.1 Informantene i gruppe én om oversettelse

Ifølge Hussain har ikke den språklige bakgrunnen noe å si for forholdet til arabisk. Det er ikke et fremmed språk for dem, selv om det ikke er morsmålet deres:

Nei, muslimer tror jeg aldri kan tenke seg å si at det er noe fremmed. ... men det vil jeg ikke si selv heller. Det er som du også sa 'Gud snakker arabisk' sa du [han henviser til arbeidstittelen på oppgaven på det tidspunktet] ... det er når vi tenker på hva arabisk er så tenker vi det er språket som kommer til å bli snakket. Profeten snakket. Gud snakket arabisk. Det er språket som vil bli snakket i Paradis. *Jeg sier m.* Det er språket, som vil bli brukt i livet heretter. Og spørsmålene som blir stilt når en dør og det foregår på arabisk og da vil man snakke arabisk selv om man aldri har snakket arabisk. Og dommedagens språk vil være arabisk. *Jeg sier ok.* Det er bare for å gi et bilde av arabisk.

I sitatet beskriver Hussain arabisk som Guds språk og hvordan det fungerer som en "universalnøkkel" i den religiøse sfæren. Som en parallell til Smiths mening om at et hellig sted er samfunnsskapt, kan vi si at "det hellige språket" er: " ... samfunnsskapt, det er alltid del av en sosial prosess, ikke et individualistisk foretakende." (Moxnes 1998:iv) Et individualistisk foretakende ville ikke klare å sette arabisk i denne posisjonen, som muslimer uavhengig av morsmål aksepterer som det religiøse språket. Hussain sa at muslimer får inn arabisk med blodet [inn med melken]. Han fortalte om ikke-arabiske muslimer som snakker arabisk bedre enn morsmålet sitt, og at mange skriftlærde pakistanske imamer har skrevet bøker på arabisk. På den andre siden vet han om folk som ber på arabisk uten at de forstår et eneste ord, og at det er tilfeller der folk har levd et helt liv og ber på arabisk uten å forstå det.

Det er to ting, sa Hussain. Det ene er, muslimer tolker i hvert fall det på den måten, at man skal forstå og lære av Koranen. Det andre er velsignelsesdelen. Koranen, som sikkert alle imamer kan bekrefte, sa han, er at selv det å ta på Koranen er en god gjerning. Det er det at hvis du ikke kan lese, at du bare beveger fingrene dine under selve den arabiske skriften. Det er en god gjerning. Derfor er det to ting ifølge Hussain, forståelsesdelen og velsignelsesdelen.

Selv om muslimer får arabisk inn med blodet ifølge Hussain, er det også rom for dem som ikke mestrer språket. De kan berøre under den arabiske skriften og det gir velsignelse. I informantenes opprinnelsesland er det stor analfabetisme, og det kan være en sammenheng mellom den og velsignelsesdelen. I den kristne tradisjonen var det mange som ikke mestret latin, og bilder i kirken hadde også en didaktisk funksjon, og den var at de som var analfabeter i det minste kunne lese ved å se på veggen det de ikke kunne lese i bøker for å tilegne seg historie. Bildene skulle også være påminnere om hva som hadde hendt (Laugerud 2003:115). De to ulike løsningene for dem som ikke mestrer religionens språk, inkluderer alle på tross av ulike språkferdigheter.

Jeg stiller Ashraf det samme spørsmålet om språklig bakgrunn har noe å si for forholdet til arabisk, og han sa:

Ikke tenk på norsk eller pakistansk. Det er muslimer ... islamsk sted ... det er felles for norsk eller pakistaner ... det er felles for muslimer ... Det er muslimer som henger opp for eksempel Profetens navn eller Guds navn. Det er tradisjon kan du si. Det er et tegn på at dere er kommet til et muslimsk sted eller et muslimsk hjem.

Ashraf sier at arabisk er en del av det å være muslim, og at det er felles for muslimer uavhengig av morsmål og opphav. Han legger vekt på at de kalligraferte tekstene er tradisjon. De viser oss at vi er på et muslimsk sted, sa han. På spørsmålet om det er viktig å lese og forstå innholdet i de kalligraferte tekstene, svarte Ashraf: ”nei, noen leser og noen bare henger det [kalligrafien] opp, for at det er som andre malerier eller ting som henger [på veggen], men de vet hva som står der.” Han la til at de må lære noe arabisk og forstå det til daglig bruk, for de bruker arabisk når de ber. De må også lære arabisk for å lese Koranen, og det er ikke lett å forstå. Eller de kan lese [Koranen] på engelsk eller norsk, men kalligrafi er noe annet. Det er som pynt. Du kan pynte Guds navn, en *aya* fra Koranen eller *bismillah* med ulike skriftstiler ifølge Ashraf. Jeg spurte Ashraf om generasjonen etter ham lærer arabisk og urdu. Han svarte:

Vi prøver å gi våres kunnskap eller arven våres til barna, men hvis de mister det, se hva som skjer i deres egen kultur. Gamle folk tenker: Hvor er barna? Vet ikke. Kanskje det samme skjer med oss. Det er ikke frihet å glemme foreldrene, men nå skjer det. ... Vi kan ikke garantere at barna går våres retning.

Ashraf prøver å gi kunnskapen videre til neste generasjon, men er klar over at det samme kan skje med dem som i ”min” kultur. Det at han viser til min kultur beskriver skillet mellom oss selv om vi begge er osloborgere.

Hussain og Ashraf mener begge at arabisk er en del av det å være muslim, og at den språklige bagrunnen deres er ikke viktig. Samtidig sier Ashraf at det er vanskelig å lese Koranen på arabisk. Hussain legger vekt på å lese og forstå budskapet, mens Ashraf er mer opptatt av at de kalligraferte tekstene er tradisjon og pynt.

Den første gangen jeg intervjuet Hussain bragte han temaet om oversettelse av arabisk inn i samtalen før jeg spurte. Han refererte til London der han hentet inspirasjon til byggingen av den nye CJAS. Han synes de hadde gjort det ganske tradisjonelt med kalligrafien, og sa at han kunne tenke seg å gjøre det annerledes. Spørsmålet som da dukket opp er hva CJAS skal oversette arabisk til: ”Ikke sant, og da har vi fire språk, urdu, engelsk, norsk. Også er det selvfølgelig originalteksten på arabisk.” Han sa at kalligrafien har en estetisk side, og det andre er selve budskapet. ”Og når vi bor her i Norge,” sa han og tenker frem i tid, mener han at det er et behov [for oversettelse] med tanke på flere ting:

En ting er kalligrafien og muslimer flest klarer å lese kalligrafien *bismillah rahman rahim*; dette er i Guds navn den barmhjertige den nåderike, men det tror jeg er vanskelig å forvente

at folk eller muslimer født i Norge skal klare det og da mener jeg at det er greit at det estetiske beholdes, men jeg er veldig opptatt av at budskapet også kommer frem.

Sitatet viser hvordan Hussain tar utgangspunkt i den norske hverdagen, og han viser forståelse for at ikke alle muslimer mestrer arabisk nå og i fremtiden. Han legger vekt på at budskapet skal frem. Hussain sier at tanken på at det er etnisk norske som også er muslimer, gjør at han ønsker at det skal være en oversettelse⁸⁰ på norsk. Oversettelsen til engelsk er med tanke på at de har besøkende fra utlandet, og: ”Så har vi urdu da. De fleste medlemmene i denne moskeen er opprinnelig fra Pakistan, så vi må ivareta det også.” Hussains uttalelser om oversettelse til ulike språk for ulike grupper kan sammenlignes med den lokale språktilpasningen på katekismelertavlene, der hensikten var at folk kunne lese budskapet selv. Det kommer ikke frem av det Hussain sier om hvordan dette er tenkt gjort i praksis. Om det skal være arabisk tekst og ulike oversettelser i nærheten, eller om de ulike språkene skal plasseres ulike steder.

Hussain refererte til en diskusjon om hvordan de skal gjøre det [oversette], og de er opptatt av å beholde estetikken. Det er uklart hva han mener med å beholde estetikken, men jeg tolker det som å bruke islamsk måte å dekorere på. Ifølge Ashraf har de ennå ikke diskutert å oversette tekstene. De skal bare være på arabisk, og ikke noe annet språk. Jeg spurte om det ikke ville være lettere å ha de kalligraferte tekstene på urdu, for da ville kanskje enda flere lese og forstå. Da svarte Ashraf: ”Men vi har tenkt, at hvis vi skriver er det norsk de fleste folkene kjenner ... men kalligrafi er et annet emne.” Da jeg senere gjentok spørsmålet om oversettelse til urdu, svarte Ashraf: ”Nei, det er oversettelse - det ville bli en oversettelse.”

Ifølge Abdel er moskeen et sted for budskap, og de kalligraferte tekstene: ”That is not only a decoration piece but also a message for muslim and also for others.” Han sa, at å lese de kalligraferte tekstene på veggen er en måte å tilegne seg kunnskap på. I noen land oversetter de for eksempel teksten i *shahada* til et språk landets folk kan lese, men de oversetter ikke i Pakistan, fordi: ”Every muslim child he knows the meaning of bismillah, la illah ... these are common things, not need for specialisation in Arabic, everybody know the meaning.” Ifølge Abdel kommer barnene til CJAS og får grunnleggende undervisning i arabisk. Barnene kjenner *meningen* til versene, som de vil bruke i utsmykningen av moskeen. Barn fra fire-femårsalderen til tretten år kommer og lærer arabisk og om islam, så de har *kunnskap* [om de kalligraferte tekstene]. Det kommer opp til 100 barn hver dag et par ettermiddagstimer, og han underviser dem på urdu om nevnte temaer. Abdel sa at de oppmuntret til å bruke norsk i undervisningen, fordi de lever her og er norske muslimer, men:

⁸⁰ Norske konvertitter har startet en prosess med å oversette islamske skrifter til norsk, fordi det er et behov for å kunne tilegne seg budskapet på morsmålet.

”Religious language that is Arabic. If they learn Arabic that is sufficient.” Jeg sa at jeg forstår at arabisk er nært knyttet til det å være muslim, men at det kanskje vil endre seg, fordi folk vil lese og forstå. Ashraf, som var til stede under intervjuet med Abdel, sa: ”No, no. Our prayer language is arabic and we can not change. We must have prayer in Arabic.” Ashraf støtter opp under Abdels uttalelse om at arabisk er språket de bruker i den religiøse sfæren, og jeg får ikke noe klart svar om de vil oversette språket i de kalligraferte tekstene til et annet språk.

8.2 Informantene i gruppe to om oversettelse

Informantene i gruppe to ble spurt om de ønsker at språket i de kalligraferte tekstene kunne oversettes til norsk eller urdu. Aida svarte at det ikke er det samme, og at det er mer respekt for arabisk. Hun sa at de i Mekka vet alt, og at de griner mens de ber, for de forstår alle ordene. Hun sa at de som kan arabisk er heldige, for de vet hva alt betyr hele tiden.

Nora sa at de godt kunne oversettes til urdu for urdu ligner på arabisk og hun liker den skriften, men hun vil ikke at det oversettes til engelsk. Hun vil helst at de kalligraferte tekstene er på arabisk, som er tilbake til historien, men de kan godt bruke urdu for å forstå.

Hedi sa at arabisk er viktig i islam, men at det som står på persisk på hovedveggen i WIM kunne vært på norsk. Han sa at på norsk kan du ikke ”skli” slik på bokstavene, som med den arabiske skriften. Han sa at religionen forandres ved å forandre på språket, men at kanskje noe kunne være på norsk.

Informantene er ikke fremmed for at språket i de kalligraferte tekstene kan oversettes, men de vil at det skal være på arabisk, fordi det er knyttet til islam og det å være muslim. De er lojale mot arabisk selv om de ikke behersker språket, og trenger hjelpemidler for å forstå innholdet i tekstene i Koranen.

8.3 Oversettelse fører til omplassering på veggen

Informantenes flerspråklige kompetanse representerer ulike skriftsystemer og motsatte skriveretninger. De som behersker skriftlig urdu kjenner et alfabet som ligner det arabiske, og de kjenner skriveretningen som er motsatt av den på norsk. Arabisk er derfor ikke så fremmed for dem rent språklig. Til forskjell brukes norsk i majoritetssamfunnet til alle daglige gjøremål og til å feire kristne høytider.

Høyre er høyre og først både for informantene og meg, men på trykk blir *først* motsatt, fordi det er ulik skriveretning i arabisk og norsk. Det var ingen av informantene som nevnte omplassering av de kalligraferte tekstene under intervjuene som konsekvens av oversettelse, og for meg ble det klart først på slutten av oppgaven. Derfor har jeg ikke diskutert det med dem.

Det var under feltarbeidet at jeg ble klar over skriveretningens betydning for å kunne lese moskérommet riktig vei. Informantene sa at dette er noe de vet, og som de ikke setter ord på i intervjuene. Ifølge Polanyi kalles dette taus kunnskap, og den er ikke umiddelbart lett å få tak i (Polanyi 2000). Da jeg under skrivingen beskrev de kalligraferte tekstene på de runde glassplatene og plasseringen av dem i den nye CJAS, så jeg omplasseringen av tekstene som en konsekvens av oversettelse til norsk eller engelsk. Jeg så og leste de arabiske tekstene fra høyre til venstre, samtidig som jeg tenkte og skrev om det fra venstre til høyre. Da kommer Guds navn til venstre i setningen og *først*, og motsatt av det jeg ser for meg i vinduene i moskeen. Det var under skrivingen da jeg befestet det jeg så i det skriftlige, at det ble tydelig for meg at de kalligraferte tekstene må bytte plass på veggen.

Da jeg spurte Ashraf om hvorfor Guds navn er plassert til høyre og Muhammads navn til venstre, hadde vi en runde med forviklinger og latter. Ashraf:

Vi skriver det [slik] ... Først er Gud. Hele tiden er Gud først. Jeg: Men hvordan vet jeg at det er først? Ashraf: Høyre hånd er først. Jeg: Men ikke sant. Dere kommer fra en skrifttradisjon som leser fra høyre til venstre. Ashraf: Riktig. Jeg: Mens jeg vokste opp i en tradisjon som leser sånn [fra venstre til høyre]. Ashraf: Ja, riktig. *Jeg forklarer at nummer én for meg er motsatt, og Ashraf ler og sier at det blir motsatt. Vi snakker om teksten i shahada, og Ashraf sa: Ja, men når vi skriver engelsk, det [Gud] står på venstresiden, og han ler. Jeg: Ja, hva gjør dere da? Ashraf: Ja, det er oversetting.*

Her avbrytes samtalen, fordi Mahmoud som jeg intervjuet under intervjuet med Ashraf skulle gå. Hadde jeg forfulgt denne diskusjonen, hadde vi kanskje kommet til omplassering som konsekvens av oversettelse, men det er som om samtalen stopper opp hver gang informanten og jeg kommer til temaet oversettelse.

I den norske utgaven av Koranen står det ”tilrettelagt i oversettelse”, fordi: ”Koranen med sin meningsfylde ut over de klare ord kan ikke oversettes, sier muslimer, men betydningen kan overføres til et annet språk.” (Koranen 2000:xxxi-xxxii) Med bakgrunn i at Koranen etter muslimenes mening ikke kan oversettes, kan heller ikke de kalligraferte tekstene oversettes, men temaet oversettelse er ”dobbel”. Informantene i gruppe to bruker oversettelser for å forstå innholdet i Koranen, men det er som om oversettelsen av arabisk ikke teller. Denne dobbeltheten gjør det mulig for dem å leve med det hellige språket: arabisk, som ikke er morsmålet deres. Oversettelse er et hjelpemiddel, men det er ikke det ”riktige”.

Hussain legger vekt på budskapet i de kalligraferte tekstene, og han er åpen for at oversettelse er en mulighet. Ashraf legger vekt på tradisjonen og at de kalligraferte tekstene er pynt. Dette er uttrykk for to generasjoners ulike holdning til temaet, og derfor gir de ulike svar. Hussain er sosialisert inn i en muslimsk kontekst, samtidig som han har gått gjennom det

offisielle norske utdanningssystemet. Dette systemet er forskjellig fra bakgrunnen til Ashraf, som vokste opp i Pakistan. Derfor stiller andregenerasjonen andre spørsmål enn førstegenerasjonen: "... eller de får andre svar enn sine foreldre på samme spørsmål." (Roald 2004:191). Informantene som vokste opp i Pakistan, kommer fra et land med en befolkning hvor 44 prosent er lese- og skrivekyndige. Det kan forklare at de kalligraferte tekstene sees på som pynt, og at det er nødvendig å ha en romslig holdning til arabiskkunnskaper. Abdel sa at barna lærer *meningen* til de arabiske ordene og sitatene, og det holder at de *vet* hva som står på veggen, hvis det ikke lar seg gjøre å lære arabisk.

Hussains tanker om bruk av flere språk i de kalligraferte tekstene kan bli en utfordring rent stilmessig, fordi det er ulike skriftbilder og skriveretninger. Han kommer ikke inn på konsekvensen av å oversette arabisk til norsk eller engelsk.

Den dagen muslimer leser og lærer Koranen på nasjonalspråket, vil de kanskje bruke det i de kalligraferte tekstene i moskeen.

Informantene deler arabisk inn i ulike ferdigheter. De kan lese, men det betyr ikke nødvendigvis at de forstår det de leser. De lærer å kjenne de mest kjente kalligraferte tekstene og *vet* hva som står der. Arabisk brukes i bønner, de leser Koranen og har skriften på veggen. Abdel sa om moskeen: "Basically ... a place of messages. We can read the message ... in human prayer and also in id prayers and other occasions. This is a way to import knowledge ... but secondly we write the message on the wall."



Foto: Arthur Sand, august 2000.

Foto 11: Fasaden til World Islamic Mission i Åkebergveien. Portalen og minaretparet har kalligraferte tekster. Se kapittel *Ord eller dekor? Islamsk tilstedeværelse i det urbane rommet.*

9 Ord eller dekor? Islamsk tilstedeværelse i det urbane rommet

WIMs arkitektur snakker et språk som forteller oss at bygningen er en moské der den står mellom jord og himmel der livet finner sted (Norberg-Schulz 2001:56). Ifølge Ahlberg vil moskeen være den mest iøyenfallende påminner om islamsk tilstedeværelse i samfunnet, og et symbol på at de har slått røtter i landet, selv om den ikke brukes av muslimene hver dag (Ahlberg 1990:161-162). Inngangspartiet til moskeen er ifølge Schimmel ofte rikt utsmykket, fordi det markerer overgangen til den hellige sfæren (Schimmel 1994:50). Ifølge Smith eksisterer ikke den hellige sfæren i seg selv, men ved at muslimene tillegger arabisk en hellig dimensjon er de kalligraferte tekstene med på å skape det hellige rommet, fordi de vet at det er Guds språk som pynter moskeen (Smith 1998).

Fajanseflisene på fasaden og minaretparet til WIM er flerfargete med dominans av turkis og blått, som er farger som brukes i Iran (Naguib 2001:74). Flisene inneholder ornamentikk og arabisk kalligrafi hovedsakelig i hvitt. Det var iranske håndverkere og kunstnere som monterte flisene, som er spesialprodusert i Isfahan i Iran. Flisarbeidet ble først fullført i 1999 (Vogt 2000:61). Den store rektangulære portalen er rikt dekorert med arabisk skrift i skriftstilen *thuluth* i et felt som følger rundt portalens form. Ifølge Schimmel finnes det imponerende bygninger fra 1200-tallet hvor portalen er rikt utsmykket med skrift med fromme ord og setninger. I Ince Minareli Medrese, Konya i Tyrkia (1258), er det brukt elegant kursiv *thuluth* i koranversene rundt hovedinngangen (Schimmel 1970:4 og plate XII).

I WIM står sure 2: Kua, vers 255-257 rundt portalen. Vers 255 står også rundt *mihraaben* i hovedrommet, og er sitert i kapittel *Moskeen World Islamic Mission*. De to andre versene lyder slik:

256. Det er ingen tvang i religionen. Rett vei er tydelig skilt fra villfarelse. Den som avviser avguder og tror på Gud, han har grepet det påliteligste håndtak, som aldri svikter. Gud hører og vet. 257. Gud er de troendes beskytter og leder. Han fører dem fra mørket til lyset. Men de vantros ledere er avgudene. De fører dem fra lyset til mørket. Disse er Ildens folk, og der skal de være og bli. (Sure 2:256-257)

Minaretparet er også dekorert med arabisk skrift, og: ”Den ene bærer alle ‘Guds vakreste navn’ – på den andre står profeten Muhammeds tilnavn – han er *habib allah*, ‘den Gud elsker’, *abd allah*, ‘Guds tjener’, og *madinat al-ilm*, ‘kunnskapens by’, for bare å nevne noen.” (Vogt 2000:62) (Se foto 11 av WIMs fasade) Våren 2007 ble flisene på minaretparet erstattet med nye fliser. De er lysere i fargen og inneholder ikke kalligraferte tekster slik som Vogt skriver. Minaretparet har derfor endret utseende siden jeg startet med oppgaven, og nå ser vi lyseblå minareter som på avstand går mer i ett med himmelen.

Moskeens navn står med latinske bokstaver: WORLD ISLAMIC MISSION. Navnet står buet over et bilde av jordkloden høyt oppe i senter på veggflaten inni portalen. Tvers over bildet av jordkloden står et koransitat på arabisk, og under står moskeens navn på urdu. Litt lengre ned står det: FIRST CENTRAL JAM-E- MOSQUE, og under står det samme på urdu.

Foruten de kalligraferte tekstene på WIMs fasade, har Urtehagen barnehage i Motzfeldtsgate arabisk skrift med fromme ord på fasaden ved inngangen (per april 2006).

En annen bruk av arabisk skrift er den sekulære teksten på fontenen på Helga Helgesens plass. ”Tenk hvis noen trækker på skriften,” sa en tilfeldig forbipasserende som jeg snakket med, da han ble oppmerksom på fontenen som er avlang og flat.

Et annet gudshus i Oslo som har skrift på fasaden, er synagogen i Bergstien. Over den buete hovedinngangen står den siste setningen i et bibelvers på hebraisk⁸¹, som også leses fra høyre mot venstre (Dagsavisen 22.10.2006). Skriften følger buen: ”... For mitt hus skal kalles et bønnens hus for alle folk.” (Jesaja 56, vers 7)

Da jeg snakket med Naz om at arabisk er hellig for dem, sa han:

Mens disse skriftene [de kalligraferte tekstene] har selvfølgelig en hellig betydning. Jeg: For jeg så ute fra gaten ... der er det to små vinduer, og det ene vinduet det var midt inne i en kalligrafi, og da skvatt jeg litt ... har det skjedd noe i byggeprosessen? ... dette med hellig? Hvis den kalligrafien er hellig? Hvordan kan man bryte inn i den med et vindu? Naz: Nå husker jeg ikke, eller jeg har ikke lagt merke til det. ... Så det er flere eksempler på kalligrafi som står på fasaden ute også. Jeg: Ja, men for å avgrense mitt arbeid så har jeg tenkt at jeg konsentrerer meg om rommet inne. Naz: Ok, ja. Jeg: Fordi at ville rett og slett bli for mye. Naz: Ja, ja da så.

Sitatet viser for det første hvordan vi har ulik fokus på kalligrafien. Jeg *ser* de kalligraferte tekstene, mens han ikke har lagt merke til kollisjonen mellom vinduet og medaljongen med kalligraferte tekster på fasaden. Det andre er at her hadde jeg muligheten til å gå inn på de kalligraferte tekstene i eksteriøret, men fordi jeg hadde avgrenset oppgaven til interiøret styrte jeg samtalen inn i rommet igjen.

Senere i feltarbeidet ble fokuset utvidet til å inkludere de kalligraferte tekstene i eksteriøret, og det medførte at jeg oppdaget bruken av arabisk skrift, med og uten religiøst budskap, i det urbane rommet.

Jeg kontaktet Plan- og bygningsetaten i oktober 2006, fordi det er kommunen som har ansvar for at plan- og bygningsloven følges i praksis (Schmidt og Wilhjelm 1998:150).

⁸¹ Takk til Sigurd Hjelde ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk, Universitetet i Oslo, som oversatte bibelsitatet fra hebraisk til norsk, høsten 2006.

Med henvisning til at fasaden på WIM er dekorert med Guds og Profetens navn og koransitat, spurte jeg om det er retningslinjer eller regler for fasadedekor og bruk av religiøst budskap på gudshus. Ifølge to saksbehandlere og én i Kundesenteret var det ingen av dem som var klar over at WIM er dekorert med arabisk skrift på fasaden. De kalligraferte tekstene er integrert i en større utsmykning på fasaden, og fordi det er arabisk skrift er den ”usynlig” for de fleste borgerne, men ifølge professor i islamsk kunsthistorie og arkitektur Oleg Grabar vil selv folk som ikke praktiserer skriften eller språket fremdeles vite at det sannsynligvis er skrift (Grabar 1992:48).

Det generelle svaret jeg fikk av de tre ved Plan- og bygningsetaten var at det er nytt å bygge moské i Norge. Etaten har ikke en langsiktig plan for bygging av gudshus eller tenkt på om fromme ord skal brukes som dekor. Ifølge de ansatte er det ikke tradisjon i Norge for å dekorere kirkebygninger med skrift, og derfor finnes det ikke noe om det i lovverket. Vi har en tradisjon for hvordan det gjøres, og tradisjonen er bygd på hvordan kirken er dekorert i eksteriøret. Imidlertid kom den første planen om å bygge moské i Oslo på 1970-tallet. Planen ble ikke gjennomført, men det var et startsignal og en anledning til å tenke fremover. Ifølge informantene i gruppe én er det ikke skrevne regler for valg og plassering av de kalligraferte tekstene i moskeen, men de har en tradisjon for hvordan det gjøres. Tradisjonen med kalligraferte tekster i eksteriøret varierer fra område til område i den muslimske verden ifølge kapittelet *Islamsk kunst*. I Midtøsten råder fremdeles den ottomanske⁸² stilen med en enkel fasade uten kalligrafi, mens interiøret er rikt dekorert (Naguib 2001:74). Iranske moskeer er derimot rikt utsmykket med kalligraferte tekster i eksteriøret. På samme måten som informantene, har ikke Plan- og bygningsetaten skrevne regler for dekor av fasaden til gudshus, men vi har en tradisjon for hvordan det gjøres. Det er denne tradisjonen som er i endring, fordi det er tilfang av gudshus fra andre religioner enn kristendommen.

Det nærmeste vi kommer retningslinjer for en fasades estetiske kvalitet er den såkalte skjønnhetsparagrafen, § 74.2 i Plan- og bygningsloven, som sier at et byggs fasade ikke skal være utsmykket slik at det virker støtende på allmennheten (Schmidt og Wilhjelm 1998:17). Denne paragrafen ble styrket da bygningsloven ble styrket en tid etter at WIM stod ferdig, og CJAS har tydelig møtt andre byggerestriksjoner enn det WIM gjorde (Schmidt og Wilhjelm 1998:17).

Skjønnhetsparagrafen tar hensyn til estetikken, men ikke til innholdet i den arabiske kalligrafien. Hvis teksten var skrevet på norsk, som på bedehus i større utstrekning enn på

⁸² De ottomanske moskeene jeg så på Rhodos hadde enkle fasader. Det var kun over inngangen at det var noe arabisk skrift.

kirker, ville vi da sett den, lest den og forholdt oss til det religiøse budskapet? Ville vi diskutert om det er ord eller dekor?

Ifølge Abdel er moskeen et sted for budskap. Det kan leses og det er én måte å tilegne seg kunnskap, ”but secondly we write the message on wall, and in front of the mosque. That is not only a decoration piece but also a message, for muslim and also for others,” sa Abdel. I sitatet sier han at de kalligraferte tekstene er et budskap i tillegg til at de er en dekorasjon. Budskapet er først og fremst til muslimer, men også til andre. Under intervjuet sa jeg til Abdel at siden de skriver på arabisk er det de færreste som kan lese og forstå det i Norge, både muslim og menig. Abdel svarte at i noen land oversetter de språket, for eksempel skriver de *bismillah* på engelsk, men det gjør de ikke i Pakistan, fordi: ”Every muslim, every muslim child he knows the meaning of *bismillah*. These are common things. Not need for specialisation in Arabic and fluens in Arabic. Everybody know the meaning.”

Ifølge Naz er de kalligraferte tekstenes rolle utsmykning. De er ikke ment å bli forstått i betydningen lese dem og forstå. For selv om du har arabiskkunnskaper og kan lese Koranen, er det vanskelig å lese de kalligraferte tekstene i utsmykningen, sa han. Dette står i motsetning til at han sa at det er et absolutt krav å lese Koranen på arabisk.

Tendensen viser at Hussain sier at budskapet i de kalligraferte tekstene er viktig, og at det skal kunne leses. Abdel og Ashraf sier at det er viktig å lese budskapet, men ved en annen anledning sa Ashraf at kalligrafien er pynt. Han sier også at de vil bruke en leselig skriftstil til kalligrafien i den nye moskeen. Det er mulig at de tar kalligrafien for gitt, for den har alltid vært der.

Vi har tros- og ytringsfrihet og lever i et flerreligiøst samfunn der alle har de samme rettighetene, og ifølge erkebiskopen av Canterbury Rowan Williams, er det politisk livsfarlig om det ikke finnes ett eneste tegn til religion i det offentlige rommet (Dagsavisen 29.10.2006). Williams uttalelse kom i forbindelse med bruk av hijab i det offentlige rommet i Storbritannia. I Norge gikk debatten om bønneropet⁸³ skal høres eller ikke, og debatten går om den synlige hijaben, men jeg har ikke hørt eller lest om bruken av den ”usynlig” arabiske kalligrafien. Det finnes ulike meninger om det norske samfunnet er sekulært, og Roald skriver at: ”Istedenfor å snakke om at det religiøse engasjementet er på vei til å forsvinne, snakker forskerne nå om en privatisering av religionen.” (Roald 2004:19) Om vi oppfatter samfunnet som sekulært eller ser på religionen som et privat anliggende, kan vi diskutere bruken av religiøst budskap i byrommet.

⁸³ Lilleheil 2005.

Jeg ser det som interessant og betimelig å stille spørsmålet om det urbane rommet skal dekoreres med religiøst budskap eller om det skal henvises til interiøret i de ulike gudshusene. Spørsmålet jeg stiller er av prinsipiell karakter, og min oppgave er ikke å gi svar på det. Dette er et tema som vi trenger grundigere kunnskap og debatt om. Byen skal blomstre, men jeg etterlyser en diskusjon om et tema som angår alle som bruker det urbane rommet.

10 Avslutning: Tiden går, de kalligraferte tekstene består

Jeg gikk forbi byggeplassen til den nye CJAS med jevne mellomrom og så utviklingen i byggeprosessen fra det store hullet i bakken sommeren 2004, og til bygget etter flere forsinkelser ble offisielt åpnet i juni 2006. De to glassplatene med kalligraferte tekster i hovedrommet jeg så på åpningen var nye for meg. Glassplatene representerer norsk glasskunst, og de fromme ordene på arabisk med sin tillagte guddommelighet er med på å gjøre rommet hellig. Den innvendige utsmykningen er ikke ferdig, det er ingen kalligraferte tekster på fasaden, og det gjenstår å sette opp navnet på moskeen (9. september 2006).

Arkitekturen til den nye CJAS viser tilpasning til lokal byggestil og bybildet, mens WIM fremstår som en etterligning av en iransk moské. Felles for disse to moskeene er den arabiske kalligrafien. Den er utført i ulike materialer, og viser kontinuitet i islamsk dekorering. Ifølge Hussain kan den arabiske kalligrafien kalles en felles ”kulturarv” for muslimer selv om de har ulik språk-, kultur- og landbakgrunn, og for å formulere det i få ord sa han:

Det er på kalligrafien vi møtes. Jeg: Ja. ... Hva sa du? Det er på kalligrafien vi møtes. ... Jeg må skrive det ned. Hussain: ... altså når jeg var i Sverige så besøkte ikke jeg en eneste opprinnelig pakistansk moské ... jeg bodde hos en sri lankisk familie, muslimer fra Sri Lanka. Traff en arkitekt fra Egypt, og traff etniske svenske muslimer. Det er de jeg traff. ... Det sier jo litt om det jeg sa – det er på kalligrafien vi møtes. ... Der jeg så på moskeer hvor det var kalligrafi og det var ikke altså noe med etnisitet å gjøre. Jeg: Nei, for da har du den felles. Hussain: Ja.

Disse ordene om kalligrafien fulgte meg gjennom arbeidet med oppgaven. Det at den arabiske kalligrafien danner grunnlag for et ”møtested” for muslimene, kan sammenlignes med hvordan menneskers nasjonalfølelse får dem til å føle seg som en del av et fellesskap; nasjonen, som professor i internasjonale studier Benedict Anderson kaller et ”forestilt fellesskap” (Anderson 1996).

Muslimene som bygger moské i Norge er vanlige mennesker, og de henter inn den ekspertisen de har økonomi til når det gjelder den arabiske kalligrafien. For informantene i gruppe én var det viktigst å bygge moské, og tilslutt tilpasses de kalligraferte tekstene når de ser hvordan rommet og moskeen blir. Kalligrafien er viktig, men ikke prioritert i byggeprosessen. Informantene i gruppe to var kunnskapsrike, men kalligrafien er ikke viktig i hverdagen. De unge har fokus på aktiviteten i moskeen og ikke den kalligraferte teksten, som dekorerer rommet.

Forskning handler om fortolkning, og informantenes og mitt perspektiv på temaet vil være ulikt, fordi jeg står utenfor og skriver om informantenes innsidekunnskap. I tillegg hadde

informantene og jeg omvendt fokus på kalligrafien. For dem er den perifer i hverdagen, men viktig og verdsatt, mens jeg kom inn i feltet med full fokus for å samle materiale til masteroppgaven. Jeg fikk ikke utfyllende svar på alle spørsmålene, men jeg møtte reflekterte og engasjerte mennesker, som har stor respekt for den arabiske kalligrafien, selv om de ikke behersker arabisk.

Hovedtendensen i valgene hos CJAS står mellom to generasjoner. De eldste, som er vokst opp i Pakistan, gjensker det de kjenner og vil bevare tradisjonen, mens de unge ser fremover og ser etter løsninger for muslimene som vokser opp i Norge.

Det trengs flerperspektivitet for å undersøke informantenes forhold til de kalligraferte tekstene. Smith tar ikke stilling til kjønn, og det er viktig når vi skal undersøke et tema i et segregert miljø. Derfor tilførte jeg det kjønnete fugle- og froskeperspektivet. Et annet dilemma er at forskningslitteraturen beskriver og analyserer kalligrafien i et ”nøytralt” forskerrom som også utelater kjønn. I ettertid ser jeg at vi trenger en bred tilnærmingssåte for å få bedre forståelse for informantenes valg, kunnskap og opplevelse av de kalligraferte tekstene (Pedersen 2001:60) Tilnærmingen må ta hensyn til ulike faktorer: diaspora, økonomi, kulturell bakgrunn, språk og at informantene har begrenset kunnskap i arabisk. Det er ikke tilstrekkelig å bruke én teoretisk tilnærming til et så sammensatt felt.

Under arbeidet med oppgaven dukket det opp to nye spørsmål. Jeg forutså ikke at oversettelse av språket i de kalligraferte tekstene til norsk, ville føre til omplassering på veggen i moskeen. Det andre som dukket opp var det prinsipielle spørsmålet om bruk av religiøst budskap som dekor i det urbane rommet.

Planen for ny moské til Islamic Cultural Centre i Tøyenbekken 24 ligger på tegnebordet til arkitektene hos Pride (Østbyen, 14.12.2005). Det er den eldste muslimske menigheten i landet. Den er deobandiorientert og ble grunnlagt i 1974 av pakistanske innvandrere (Vogt 2005:144). Moskeen som i dag har cirka 2000⁸⁴ medlemmer, arbeider med finansieringen av nybygget, og våren 2007 er moskeen under oppføring. Vi kan tenke fremover og diskutere hvordan fellesrommet skal se ut.

Det er sannsynlig at det kommer til å bli bygd flere gudshus av ulike trossamfunn i tiden fremover. Derfor er det betimelig å tilegne seg kunnskap om utviklingen. I spennet mellom regler for fasadedekor og bygging av gudshus, som en konsekvens av det flerreligiøse samfunnet, finnes nå fromme ord og koransitater på moskéveggen i det urbane rommet.

⁸⁴ Vogt 2005:144.

11 Forkortninger av moskénavn

CJAS: Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat; Islamsk kunnskapssenter og moské. Det er moskeens egen forkortelse ifølge hjemmesiden deres: <www.masjid.no>

WIM: World Islamic Mission.

12 Ordforklaringer

Ordforklaringene er hentet fra Bokmålsordboka 1994, Esposito 2003, Kværne og Vogt 2002, Opsal 1994, Roald 2004, Schimmel 1984 og Vogt 1995, 2000 og 2005:

Adhan: ar., å gjøre kjent, utropet fra minareten før bønningen; 'bønneropet'

ahl al-kitab: de som eier en Gude-sendt bok

Asr: ar., ettermiddagsbønningen

Aya: ar., tegn, brukt om de enkelte vers i Koranen

Baraka: velsignelse

Barelwi: sørasiatisk sufiinspirert trosretning med særlig ærefrykt for profeten

Basmala: ar., "i Guds navn"; forkortelse av ordene som innleder hver sure i Koranen unntatt sure 9: Bruddet, gjøremål og viktige begivenheter i livet.

Bismillah, se basmala

Deobandi: sørasiatisk trosretning; reformbevegelse fra 1800-tallet

Diakritiske tegn: prikk, ring, strek, hale eller lignende som blir satt over eller under en bokstav for å klargjøre lydverdien eller for å skille ellers like ord

Hadith: ar., Profetens tradisjon (sunna)

Hafiz: ar., den som har lært hele Koranen utenat, og en hafiz har høy prestisje

Halal: tillatt; rituelt rent

Hijab: ar., brukes særlig om det plagget (sløret) muslimske kvinner bærer for å dekke håret og deler av eller hele kroppen

"*in sha Allah*": "hvis Gud vil"

Jali: skriftstil

Juz: ar., eller *para*; urdu, en trettidel av Koranen

Khatt: skriftsystem

Kufi: kvadratisk skriftstil

Madrassa: skole, islamsk høyskole

Maghrib: ar., solnedgangsbønningen, den fjerde av bønnetidene

Mihrab: bønneisjen i moskeen som viser retning Mekka

Minaret: ar., moskétårn

Muhaqqaq: skriftstil

Murshid: sufimester som er åndelig veileder

Naskh: skriftstil

Pir: persisk og urdu, se *murshid*

Qari: ar., koranleser, den som har lært å fremføre Koranen offentlig

Qibla: bønnenretning

Rasul: ar., sendebud

Rihani: skriftstil

Riqa: skriftstil

Salat al-janaza: bønningen for en avdød

Sawab: religiøs fortjeneste. Oppsamlet godvilje som på dommens dag gjør at du kommer lettere til Paradis (forklaring av Døving, forelesning 20.09.2005, REL 4130)

Shadda: diakritisk tegn som dobler konsonanten den settes over i det arabiske alfabetet

Shahada: trosbekjennelsen

Taliq: skriftstil

Tauqi: skriftstil brukt i kanslerembete

Thuluth: kursiv skriftstil, rund hånd (Naz kaller skriftstilen for *sulus*).

Umma: ar., fellesskap; det islamske fellesskapet som omfatter alle som bekjenner seg til islam

Ummi: analfabet (ulærd)

13 Litteratur

- Ahlberg, Nora (1990): *New challenges – old strategies. Themes of variation and conflict among pakistani muslims in Norway*. Doktoravhandling. Helsinki : Gummerus.
- Alver, Bente G. og Ørjar Øyen (1997): *Forskningsetikk i forskerhverdag. Vurderinger og praksis*. „u.st.“ : Tano Aschehoug.
- Amundsen, Arne Bugge (2003): “Spatiality and sacredness. Reflections and examples.” I: *Categories of sacredness in Europe, 1500-1800*. Conference at the Norwegian Institute in Rome. 11-14 October 2001. Universitetet i Oslo : Institutt for Kulturstudier, s. 31-44.
- Anderson, Benedict (1996): *Forestilte fellesskap. Refleksjoner omkring nasjonalismens opprinnelse og spredning*. Oslo : Spartacus forlag.
- Benjamin, Walter (1991): *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Oslo : Gyldendal.
- Berger, Peter L. (1997): *Religion, samfund og virkelighed. Elementer til en sociologisk religionsteori*. Oslo : Vidarforlaget.
- Berggren, Olaf og Marit Myking (1993): *Kitab. Om kulturer, folkegrupper, språk og land*. Oslo : Statens bibliotektilsyn.
- Bloom, Jonathan og Sheila Blair (2003): *Islamic arts*. London : Phaidon Press Limited.
- Brochmann, Odd (1968): *Den nye bok om stygt og pent, om tingenes vesen og innhold og om de inntrykk de gjør*. Oslo : J. W. Cappelens forlag.
- Byrådens 10-punksstrategi for bekjempelse av tagging. Tilgjengelig fra:
<www.byrådsavdeling-for-miljo-og-samferdsel.oslo.kommune.no/stopp_tagging/>
[16.10.2006].
- Central Jamaat-e Ahl-e Sunnat Norway. Tilgjengelig fra: <www.masjid.no> De holder på å pusse opp web-siden [24.10.2006].
- Christensen, Olav (2005): ”Feltarbeid og metodemangfold i studiet av en subkultur.” I: *Kulturvitenskap i felt. Metodiske og pedagogiske erfaringer*. A. Gustavsson (red.). Kristiansand : Høyskoleforlaget, s. 73-90.
- Danbolt, Gunnar (2004): *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo : Det Norske Samlaget.
- Dietrichs, Espen og Ragnar Stien, red. (2001): *Hjernen og kunsten*. Oslo : Nevrolitterære klubb.
- Duncan, Alistair (1972): *The noble sanctuary. Portrait of a holy place in arab Jerusalem*. London : Longman.

- Døving, Cora Alexa (2005): *Norsk-pakistanske begravelsesritualer – en migrasjonsstudie*. Doktoravhandling. Oslo : Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Eliade, Mircea (1959): *The sacred and the profane. The nature of religion*. San Diego : Harcourt Brace Jovanovich (optrykk 1987).
- Endsjø, Dag Øistein (1998): ”Redaktørens forord.” I: *Å finne sted. Rommets dimensjon i religiøse ritualer*. J. Smith. Oslo : Pax Forlag, s. Redaktørens forord.
- Engelstad, Svein A. H. (1994): ”Tendenser i moderne egyptisk maleri.” Hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Bergen.
- Engelstad, Svein A. H. (2003): *Kunstordliste*. Universitetsbiblioteket i Oslo. Tilgjengelig fra: <http://folk.uio.no/sveinen/Kunstlex.pdf> [20.09.2006].
- Eriksen, Anne og Anne Stensvold (2002): *Maria-kult og helgendyrkelse i moderne katolisisme*. Oslo : Pax Forlag.
- Esborg, Line (2005): ”Feltarbeidets mange samtaleformer.” I: *Kulturvitenskap i felt. Metodiske og pedagogiske erfaringer*. A. Gustavsson (red.). Kristiansand : Høyskoleforlaget, s. 91-107.
- Esposito, John L. (2003): *The Oxford Dictionary of Islam*. Oxford : Oxford University Press.
- Fladberg, Karin Lillian (16.09.2006): *Vil tvinge imamer til å snakke norsk*. Tilgjengelig fra: <http://www.dagsavisen.no/innenriks2/article2295113.ece> [25.09.2006].
- Fæhn, Helge (1994): *Gudstjenestelivet i Den norske kirke – fra reformasjonstiden til våre dager*. Oslo : Universitetsforlaget.
- Gjerland, Leif (2006): ”Den travle Vaterlands bru.” I: *Østkantavisa*, 6.04.2006, s. 18-19.
- Globalis, FN-sambandet (2004): *Fakta om Pakistan*. Tilgjengelig fra: http://www.aftenposten.no/fakta/india_pakistan/article754651.ece [12.09.2006].
- Grabar, Oleg (1992): *The Mediation of Ornament*. United Kingdom : Princeton University Press.
- Gustavsson, Anders (2005): *Kulturvitenskap i felt. Metodiske og pedagogiske erfaringer*. Kristiansand : Høyskoleforlaget.
- Harpur, James (1994): *The atlas of sacred places. Meeting points of heaven and earth*. New York : Henry Holt and Company.
- Harris, David (2001): *Boken om kalligrafi*. „u.st.“ : N. W. Damm og søn.
- Hattstein, Markus og Peter Delius (2004): *Islam art and architecture*. „u.st.“ : Könemann.
- Holm, Jean og John Bowker (2001): *Sacred place*. London og New York : Continuum.

- Holod, Renata og Hasan-Uddin Khan (1997): *The mosque and the modern world. Architects, patrons and designs since the 1950s*. London : Thames og Hudson.
- Hverven, Tom Egil (2006): "Harmonien slår sprekker." I: *Klassekampen*, 21.10/22.10.2006, s. 46-47.
- Jacobsen, Knut A. (2005): *Verdensreligioner i Norge*. Oslo : Universitetsforlaget.
- Kaijser, Lars og Magnus Öhlander (1999): *Etnologiskt fältarbete*. Lund : Studentlitteratur.
- Khatibi, Abdelkebir og Mohammed Sijelmassi (1995): *The splendour of islamic calligraphy*. London : Thames og Hudson.
- Kvale, Steinar (1997): *InterView. En introduktion til det kvalitative forskningsinterview*. København : Hans Reitzels Forlag.
- Kværne, Per og Kari Vogt (2002): *Religionsleksikon. Religion og religiøse bevegelser i vår tid*. Oslo : Cappelen Akademisk Forlag.
- Laugerud, Henning (2003): "Some remarks on the sacredness or the sanctity of images according to the council of Trent and St. Thomas Aquinas." I: Categories of sacredness in Europe, 1500-1800. Conference at the Norwegian Institute in Rome. 11-14 October 2001. Universitetet i Oslo : Institutt for Kulturstudier, s. 111-130.
- Laurance, Robin (2002): *Portrait of islam. A journey through the muslim world*. London : Thames og Hudson.
- Leirvik, Oddbjørn (2003): *Sufismen – i islamsk og dialogisk perspektiv*. Upublisert artikkel, bygger på foredrag på fagutviklingskurs i KRL, Gran, desember. Tilgjengelig fra: <http://www.tf.uio.no/evu/TekstarkivKrismus/SufismenGran03.htm> [05.03.2007].
- Likestillingsloven. Tilgjengelig fra: <http://www.likestillingsombudet.no/likestillingsloven/likestillingsloven.html#2> [28.12.2006].
- Lilleheil, Cecilie (2005): "En symbolsk kamp om sted : en analyse av bønneropdebatten i Oslo." Hovedoppgave i samfunnsgeografi, Universitetet i Oslo.
- Lov om trdomssamfunn og ymist anna. Tilgjengelig fra: <http://www.lovdato.no/all/nl-19690613-025.html> [02.01.2007].
- Lunde, Ingunn Kvisterøy (1986): "Vindu mot Gud : en undersøkelse rundt ikoner i det moderne Hellas". Hovedfagsoppgave i religionshistorie, Universitetet i Oslo.
- Lunde, Paul (2004): *Islam - Tro, kultur og historie*. „u.st.“ : N. W. Damm og søn.
- McCutcheon, Russell T. (1999): *The insider/outsider problem in the study of religion*. London og New York : Cassell.

- Metcalf, Barbara Daly (1996): *Making muslim space in North America and Europe*. London : University of California press.
- Morgan, Sue (2002): "Feminist approaches." I: *Approaches to the study of religion*. Peter Conolly. London : Continuum, s. 42-72.
- Moxnes, Halvor (1998): "Forord." I: *Å finne sted. Rommets dimensjon i religiøse ritualer*. J. Smith. Oslo : Pax Forlag, s. i-viii.
- Naguib, Saphinaz-Amal (2001): *Mosques in Norway. The creation and iconography of sacred space*. Oslo : Novus forlag.
- Nielsen, Jørgen S. (1995): *Muslims in Western Europe*. Edinburgh : Edinburgh University Press.
- Norberg-Schulz (2001): "Byggverkets mening." I: *Blikk på kunst*. Atle Kittang (red.). Oslo : Forlaget Press, s. 55-69.
- Opsal, Jan (1994): *Lydighetens vei. Islams veier til vår tid*. Oslo : Universitetsforlaget.
- Pamuk, Orhan (2003): *Mitt navn er karmosin*. Oslo : Gyldendal.
- Pedersen, Ragnar (2001): "Kirkerommet som et hellig sted. En studie i skiftende verdier og holdninger – en skisse til et prosjekt." I: *Harry Fett Minneseminar 1875 – 2000*. Bente Lavold (red.). Oslo : Institutt for Kulturstudier, Universitetet i Oslo, s. 59-74.
- Plesner, Ragnhild (2006): "Med kirken som flerkulturell møteplass." I: *bymisjon. Magasin fra Kirkens Bymisjon*. 2, s. 10-11.
- Polanyi, Michael (2000): *Den tause dimensjonen : en innføring i taus kunnskap*. Oslo : Spartacus.
- Ramadan, Tariq (2002): *To be a european muslim. A study of islamic sources in the European context*. Leicester : The Islamic Foundation.
- Redd Barna (2006): *Hjelpearbeidet fortsetter ett år etter jordskjelvet i Pakistan*. Tilgjengelig fra: <http://www.reddbarna.no/default.asp?V_ITEM_ID=11524> [08.05.2007].
- Riaz, Wasim K. og Pål Hagesæther (2006): *De har kranglet i årevis*. 7.03.2006. Tilgjengelig fra: <<http://oslopuls.no/nyheter/article1242280.ece>> [26.02.2007].
- Rice, David Talbot (1986): *Islamic art*. London : Thames og Hudson.
- Roald, Anne Sofie (2004): *Islam*. Oslo : Pax Forlag.
- Rosmer, Tilde (2005): "Bedre føre var ... om det å forberede seg til feltarbeid." I: *Kulturvitenskap i felt. Metodiske og pedagogiske erfaringer*. A. Gustavsson (red.). Kristiansand : Høyskoleforlaget, s. 49-72.
- Said, Edward W. (1994): *Orientalisme[n]. Vestlige oppfatninger av Orienten*. Oslo : J.W. Cappelens forlag.

- Schimmel, Annemarie (1970): *Islamic calligraphy*. Leiden : E. J. Brill.
- Schimmel, Annemarie (1984): *Calligraphy and islamic culture*. New York og London : New York University Press.
- Schimmel, Annemarie (1991): "Sacred geography in islam." I: *Sacred places and profane spaces. Essays in the geographics of judaism, christianity, and islam*. Jamie Scott og Paul Simpson-Housley. New York : Greenwood Press, s. 163-175.
- Schimmel, Annemarie (1994): *Deciphering the signs of God. A phenomenological approach to islam*. New York : State university of New York press.
- Schmidt, Lene og Hanne Wilhjelm (1998): *Mitt hus er din utsikt. God byggeskikk for hus og land – Hva, hvorfor og hvordan*. Oslo : Statens byggeskikkutvalg.
- Shadid, W.A.R. og P.S. van Koningsveld (1995): *Religious freedom and the position of islam in western europe. Opportunities and obstacles in the acquisition of equal rights (with an extensive bibliography)*. Kampen : Kok pharos.
- Skarsaune, Elise (2006): "Mann og muslim i 'Likestillingslandet'. En studie av maskulinitetsforestillinger blant muslimske menn i Oslo." Masteroppgave i religionshistorie, Universitetet i Oslo.
- Smith, Jonathan Zittell (1998): *Å finne sted. Rommets dimensjon i religiøse ritualer*. Oslo : Pax Forlag.
- Statistisk sentralbyrå, *Innvandrerbefolkningen etter vestlig og ikke-vestlig landbakgrunn og alder. Bydeler i Oslo. 1.01. 2006*. Tilgjengelig fra:
<http://www.ssb.no/emner/02/01/10/innvbef/tab-2006-05-11-13.html> [16.10.2006].
- Statistisk sentralbyrå, *Menigheter og medlemmer i trus- og livssynssamfunn utanfor Den norske kyrkja, etter fylke, 1. 01. 2004*. Tilgjengelig fra:
<http://www.ssb.no/trosamf/tab-2004-10-21-03.html> [04.09.2006].
- Stenvaag, Sven Chr. (2007): "Jubler over ekstra støtte." I: *Østkantavisa*, 15.02.2007, s. 22-23.
- Stuenæs, Ingrid (2003): "Ramadan Mubarak! – faste blant muslimske kvinner i Oslo." Hovedfagsoppgave i religionshistorie, Universitetet i Oslo.
- Sæther, Arne E. (2001): *Kirken som bygg og bilde. Rom og liturgi ved et tusenårsskifte*. Asker : Sæthers forlag.
- Tryti, Anna Elisa (1998): "Forord." I: *Mitt hus er din utsikt. God byggeskikk for hus og land – Hva, hvorfor og hvordan*. Lene Schmidt og Hanne Wilhjelm. Oslo : Statens byggeskikkutvalg, s. forord.
- Vogt, Kari (1995): *Kommet for å bli : Islam i Vest-Europa*. Oslo : Cappelen.

- Vogt, Kari (2000): *Islam på norsk. Moskeer og islamske organisasjoner i Norge*. Oslo : J.W. Cappelens forlag.
- Vogt, Kari (2005): "Islam i Norge." I: *Verdensreligioner i Norge*. Knut A. Jacobsen (red.). Oslo : Universitetsforlaget, s. 133-173.
- Widerberg, Karin (2001): *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt – en alternativ lærebok*. Oslo : Universitetsforlaget.
- Wikan, Unni (2004): *Medmennesker. 35 år i Kairos bakgater*. Oslo : Pax Forlag.
- Winje, Geir (2001): *Guddommelig skjønnhet. Kunst i religionene*. Oslo : Universitetsforlaget.
- Winther, Truls (1978): *Det skapende menneske. Om Henri Bergsons filosofi*. Oslo : Universitetsforlaget.
- World Islamic Mission. Tilgjengelig fra: <www.wim.no> [juni 2005]. Siden er under revidering [05.10.2006]. Hjemmesiden er i drift igjen [3.06.2007].
- Özdamar, Emine Sevgi (1995): *Livet er et karavanserai har to dører gjennom én kom jeg inn av den andre gikk jeg ut*. Oslo : Aschehoug.

13.1 Oppslagsverk

- Aschehoug og Gyldendals Ett binds leksikon*. Oslo : Kunnskapsforlaget, 1982.
- Bibelen*. Oslo : Det Norske Bibelselskaps Forlag, 2. opplag 1979.
- Bokmålsordboka. Definisjons- og rettskrivningsordbok*. Oslo : Universitetsforlaget, 1994.
- Bokmålsordboka*, Språkrådet. Tilgjengelig fra: <http://www.dokpro.uio.no/perl/ordboksoek/ordbok.cgi?OPP=kitsch&ordbok=bokmaal&alfabet=n&renset=j> [13.02.2007].
- Fremmedord og synonymer*. Oslo : Den norske Bokklubben, 1985.
- Koranen*. Norsk-arabisk utgave tilrettelagt i oversettelse av Einar Berg. Oslo : Universitetsforlaget, 1989.
- Koranen*. Tilrettelagt i oversettelse av Einar Berg med et innledende essay av Kari Vogt. De norske bokklubbene, 2000.
- The meaning of The holy qoran*. Engelsk-arabisk utgave med kommentarer. Abdullah Yusuf Ali. Maryland, USA : amana publications, 2003.

13.2 Aviser

- Aftenposten*, morgen, seksjon: Navn & Nytt, 25.06.2004, s. 14: "Parkeringsplass blir praktmoské."
- Dagsavisen*, 17.06.2005, s. ? : "Tilbakeblikk på norsk arkitektur."
- Dagsavisen*, 5.03.2006, s. 12: "Mistenkte pågrepet etter moskéangrep."

Dagsavisen, 22.09.2006, s. 14-14: "Sender barna til eliteskoler i Pakistan."

Dagsavisen, 22.10.2006, s. 13: "Fortsatt varetekt for terrrorsiktede." (foto av synagogen med hebraisk skrift over inngangen)

Dagsavisen, 29.10.2006, s. 16-17: "Advarer mot forbud mot religiøse symboler."

Morgenbladet, 10.-16.02.2006, s. 16-17: "I Guds bilde. Teologisk billedteori er en historie om avbildningens faretruende kraft." Artikkel av Bjarne Riiser Gundersen i forbindelse med karikaturstriden.

Østbyen, 14.12.2005, s. 17: "Blir ny moské i Tøyenbekken."

Østkantavisa, 8.06.2006, s. 1: "Velkommen til en eksotisk handleopplevelse!"

13.3 Fotomateriale

Jeg innhentet tillatelse av arkitekt Arild Berg hos Pride Architects 5. juni 2007 til å kopiere og bruke følgende skisser av CJAS: Forsiden på heftet fra Pride 1999 som viser en tidlig skisse av moskeen, og skissen i avisartikkelen i Aftenposten 25.06.2004.

På forespørsel fikk jeg et foto av WIMs fasade til oppgaven av avdelingsingeniør og husfotograf Arthur Sand ved HF, Universitetet i Oslo, juni 2007.

Eget fotomateriale fra CJAS og WIM.

14 Vedlegg:

I vedleggene er alle overskriftene redigert for å få en lik utforming i oppgaven, men teksten i de to brevene og alle spørsmålene i spørreguidene er autentiske. Selv om jeg i ettertid har oppdaget skrivefeil i spørreguiden på engelsk, ikke brukt formen *moské* da jeg skrev, og formulert meg annerledes om kalligrafien enn jeg ville gjort nå, lar jeg teksten være slik den opprinnelig var.

Øverst på spørreguidene hadde jeg spørsmål om: Navn, kjønn og alder, morsmål, utdanning og yrke. Disse spørsmålene er ikke tatt med i de enkelte spørreguidene i oppgaven.

14.1 Informasjonsbrev om intervjuet til Hussain i CJAS, februar 2005.

Vedlegg 1.

INFORMASJON OM INTERVJUET ONSDAG 9. FEBRUAR 2005 KL. 17.30

Jeg heter Kari Lund og er masterstudent i religionshistorie ved Universitetet i Oslo.

Temaet for masteroppgaven min er islam i Norge og jeg skal skrive om kalligrafien i moskeen. Jeg vil gjerne skrive om moskeen deres, fordi dere bygger et nytt moskebygg.

Nå tar jeg et feltarbeidskurs for å lære å intervju og observere for å samle materiale til masteroppgaven min. Spørsmålene i intervjuet handler om valg av kalligrafi og dens plass i byggeprosessen, hvem som tar avgjørelsene og hvem som utfører kalligrafien.

Tanver Hussain har bekreftet at vi kan møtes i moskeen onsdag 9.februar kl. 17.30.

Intervjuet tar ca. 1 time og jeg vil ta det opp på bånd og ta noen fotografier hvis det er greit for dere. Alle opplysninger jeg får vil bli behandlet på en forsvarlig måte. Materialet skal brukes i studiet mitt og arkiveres på Universitetet.

Planen min er å være ferdig med masteroppgaven våren 2006.

Jeg er svært glad for at jeg ble møtt med åpenhet og ønsket velkommen i moskeen.

Vennlig hilsen

Kari Lund

14.2 Brev til alle informantene om informasjon og samtykke, høsten 2005.

Vedlegg 2.

INFORMASJON OG SAMTYKKE

Jeg er masterstudent i religionshistorie ved Universitetet i Oslo og jeg skal skrive om ”Kalligrafien i moskeen – valg av kalligrafi og muslimenes kunnskap og opplevelse av den”.

Jeg vil intervju medlemmer i ulike muslimske menigheter i Oslo for å samle materiale til masteroppgaven. Spørsmålene til ledere handler om valg av kalligrafi og dens plass i byggeprosessen, hvem som tar avgjørelsene og hvem som utfører kalligrafien. I intervjuene til vanlige mennesker i menighetene vil jeg spørre om deres kunnskap og opplevelse av kalligrafien.

Veilederen min heter Saphinaz-Amal Naguib og er professor i religionshistorie ved Institutt for kulturstudier og orientalske språk, IKOS. Jeg er underlagt taushetsplikt og alt jeg samler inn av informasjon blir behandlet konfidensielt. Den ferdige masteroppgaven blir et offentlig dokument og det er kun ledere i menighetene, som kan gjenkjennes ved navn, fordi de regnes som offentlige personer.

Planen min er å være ferdig med masteroppgaven våren 2006 og informasjonen jeg har samlet inn vil bli anonymisert og lagret ved IKOS.

Som informant må du klart uttrykke at du samtykker til å la deg intervju og at jeg kan bruke materialet i masteroppgaven. Det er frivillig for deg å delta i intervjuene og du kan når som helst trekke deg uten noen nærmere begrunnelse og det følger ingen konsekvenser med å trekke seg som informant.

Vennlig hilsen

Kari Lund

14.3 Spørreguide om valg av kalligrafi og dens plass i byggeprosessen, Hussain i CJAS, prøvefeltarbeid, februar 2005.

Vedlegg 3.

1. Dere er i gang med å bygge Nordens største moské på Grønland og dere har jobbet med dette prosjektet i åtte år. Hvordan ligger byggingsarbeidet an i forhold til fremdriftsplanen etter at grunnsteinen ble lagt ned 25.juni i 2004? Når er moskeen ventet å stå ferdigstilt?
2. Hvordan har samarbeidet med byggemyndighetene vært? Er det egne bestemmelser for religiøse bygg (særbygg)?
3. Det ble sagt i Aftenposten fjor sommer (25.juni 2004) at moskeen vil fremstå som en moderne moskebygning. Hva menes med en moderne moske?
4. Du (styreleder Tanver Hussain) reiste i Sverige og England for å hente inspirasjon til byggingen av denne moskeen? Ble konkrete inntrykk i forhold til kalligrafien brukt fra disse reisene?
5. Hvilke ideer og vurderinger avgjør valg av kalligrafi?
6. Hvem eller hvilke grupper har det avgjørende ordet for valg av kalligrafi?
7. Hvem utfører kalligrafien?
8. Er det egne religiøse ritualer eller hensyn som må tas under arbeidet med kalligrafien?
9. Utvikles det en egen norsk tradisjon ved valg og utforming av kalligrafien i moskeer i Norge?
10. Hvor stor del av budsjettet går med til kalligrafien?
11. Har norsk/pakistansk språklig bakgrunn noe å si for forholdet til den arabiske kalligrafien?
12. Er den arabiske kalligrafien en felles ”kulturarv” for alle muslimer?
13. Er det noe du vil tilføye, som jeg ikke har spurt om, som du synes er viktig?

14.4 Spørreguide om valg av kalligrafi og dens plass i byggeprosessen, Ashraf i CJAS, september 2005.

Vedlegg 4.

1. Dere holder på med å bygge Nordens største moske på Grønland. Grunnsteinen ble lagt ned 25.juni 2004 og råbygget skal stå ferdig 1. november i år. Når venter dere at moskeen står helt ferdigstilt?
2. Det ble sagt i Aftenposten i fjor sommer (25.juni 2004) at moskeen vil fremstå som en moderne moskebygning. Hva menes med en moderne moske?
3. Er moskeens arkitektur (ytre form) tilpasset eksisterende bebyggelse i nærmiljøet?
4. Hvor hentet dere inspirasjon og ideer fra da dere planla moskeen?
5. Hvor tidlig i planleggingen diskuterte dere utvalg av kalligrafi?
6. I den eksisterende moskeen har dere ”løs” kalligrafi laget i forskjellige materialer på veggene. Hvordan blir det i den nye moskeen?
7. Hvilke ideer og vurderinger avgjør valg av kalligrafien inne i moskeen?
8. Hvem eller hvilke grupper har det avgjørende ordet for valg av kalligrafi?
9. Hvem lager/produserer kalligrafien?
10. Er det egne religiøse ritualer eller hensyn som må tas under arbeidet med å produsere og montere kalligrafien?
11. Utvikles det en egen ”norsk tradisjon” ved valg og utforming av kalligrafien i moskeen deres?
12. Er økonomien avgjørende for valg av kalligrafien?
13. Har pakistansk- eller norskspråklig bakgrunn noe å si for forholdet til den arabiske kalligrafien?
14. Oppleves den arabiske kalligrafien som en felles ”kulturarv” for alle muslimer?
15. Er det noe du vil tilføye, som jeg ikke har spurt om, som du synes er viktig?

14.5 Revidert spørreguide om valg av kalligrafi og dens plass i byggeprosessen, Ashraf i CJAS, september 2005.

Vedlegg 5.

1. Når venter dere at moskeen står helt ferdigstilt?
2. Hvor hentet dere inspirasjon og ideer fra da dere planla moskeen og utsmykningen?
3. Hvor tidlig i planleggingen diskuterte dere valg av tekster til kalligrafien?
4. Hvilke tekster skal dere bruke i kalligrafien?
5. I den eksisterende moskeen har dere ”løs” kalligrafi laget i forskjellige materialer på veggene. Hvordan blir det i den nye moskeen?
6. Finnes det bestemte regler for plasseringen av kalligrafien?
7. Du sa sist jeg intervjuet deg (080905) at dere skal bruke skrifttypen nastaliq. Hvorfor valgte dere den skrifttypen?
8. Hvem har det avgjørende ordet for valg av kalligrafi?
9. Du sa sist at du kjenner lite til kalligrafi. Har dere en person i moskeen, som kan mye om kalligrafi?
10. Hvem lager/produserer kalligrafien?
11. Er det egne religiøse ritualer eller hensyn som må tas under arbeidet med å produsere og montere kalligrafien?
12. Er økonomien avgjørende for valg av kalligrafien?
13. Har pakistansk- eller norskspråklig bakgrunn noe å si for forholdet til den arabiske kalligrafien? Har det vært diskutert å oversette kalligrafien?
14. Oppleves den arabiske kalligrafien som en felles ”kulturarv” for alle muslimer?
15. Utvikles det en egen ”norsk tradisjon” ved bygging og utsmykning av moskeen?
16. Er det noe du vil tilføye, som jeg ikke har spurt om, som du synes er viktig?

14.6 Spørreguide på engelsk (oversatt fra norsk) om valg av kalligrafi og dens plass i byggeprosessen, Abdel i CJAS, oktober 2005.

Vedlegg 6.

1. Where did you get inspiration and ideas from when you were planning the mosque and the calligraphy?
2. Do you have any persons in the mosque that have a lot of knowledge about calligraphy?
3. Who participate in the discussion about texts to the calligraphy?
4. Is it like you, the imam, have the last word and take the decision about which texts that shall be used?
5. Which texts will you use in the calligraphy? And why those?
6. In the existing mosque you have "loose" calligraphy in different materials on the walls. How will it be in the new mosque?
7. Is there rules for the placing of the calligraphy?
8. You will use the type nastaliq. Why did you choose that style?
9. Who make/produce the calligraphy?
10. Is there any religious rituals or considerations you must take under the work with producing and installation the calligraphy?
11. Is the economy decisive (avgjørende) for the choice of calligraphy?
12. Have pakistanian or norwegian language something to say for the relationship to the arabic calligraphy? Did you discuss to translate the calligraphy?
13. Does muslims experience the arabic calligraphy as a common "cultural heritage"?
14. Do you develop a "norwegian islamic tradition" when building and decorating the mosque?
15. Is there anything you will tell me that I did not mention?

14.7 Spørreguide om valg av kalligrafi og dens plass i byggeprosessen, Naz i WIM, august 2005.

Vedlegg 7.

1. Det er egne bestemmelser for religiøse bygg (særbygg) og dere har bygget en moské i tradisjonell stil med kuppel og minareter. Hvordan har samarbeidet med byggemyndighetene vært?
2. Dere har Norges eneste nybygde moské, som sto ferdig i 1995. Hvordan har det vært å bygge en moské i et ikke-muslimsk land? Er det spesielle hensyn dere måtte ta?
3. Hvor tidlig i byggeprosessen startet dere å diskutere utvalget av kalligrafi til moskeen?
4. Hvilke ideer og tradisjoner tok dere hensyn til i utvalget av kalligrafien som dekorerer moskeen innvendig?
5. Hvem eller hvilke grupper har det avgjørende ordet for valget av kalligrafien?
6. Hvem lager/utfører kalligrafien?
7. Er det egne religiøse ritualer eller hensyn som må tas under arbeidet med kalligrafien?
8. Formes det en egen norsk tradisjon ved valg av kalligrafien i moskeer i Norge?
9. Har norsk/pakistansk språklig bakgrunn noe å si for forholdet til den arabiske kalligrafien?
10. Er den arabiske kalligrafien en felles ”kulturarv” for alle muslimer?
11. Er det noe du vil tilføye, som jeg ikke har spurt om, som du synes er viktig?

14.8 Spørreguide om kunnskap og opplevelse av kalligrafien til informanter i gruppe to, august 2005.

Vedlegg 8.

1. Moskeen er pyntet med kalligrafi. Kan du fortelle meg hva kalligrafi er?
2. Kan du beskrive en kalligrafi i moskeen for meg?
3. Hvordan er moskeen dekorert med kalligrafi? Finnes det spesielle regler for denne dekoreringen?
4. Kan du lese den arabiske kalligrafien?
5. Hvorfor er det kalligrafi i moskeen?
6. Hvor ofte går du i moskeen?
7. Hvilken kalligrafi ser du best når du er i moskeen og ber?
8. Ser du kalligrafien som et bilde eller ser du den som skrevne ord?
9. Hva slags tanker gjør du deg når du ser/leser en kalligrafi?
10. Hvordan opplever du kalligrafien?
11. Hvilken betydning har kalligrafien for deg?
12. Er du spesielt interessert i kalligrafien?
13. Har din språklige bakgrunn noe å si for forholdet ditt til den arabiske kalligrafien?
14. Ønsker du at kalligrafien kunne være på norsk?
15. Er det noe du vil tilføye, som jeg ikke har spurt om, som du synes er viktig?

14.9 Revidert spørreguide om kunnskap og opplevelse av kalligrafien til informanter i gruppe to, august 2005.

Vedlegg 9.

1. Moskeen er pyntet med kalligrafi. Kan du fortelle meg hva kalligrafi er?
2. Kan du beskrive en kalligrafi i moskeen for meg?
3. Hvordan er moskeen dekorert med kalligrafi? Finnes det spesielle regler for denne dekoreringen?
4. Hvorfor er det kalligrafi i moskeen?
5. Hvor ofte går du i moskeen?
6. Hvilken kalligrafi ser du best når du er i moskeen og ber?
7. Hva slags tanker gjør du deg når du ser en kalligrafi?
8. Ser du kalligrafien som et bilde eller ser du den som skrevne ord?
9. Er du spesielt interessert i kalligrafien?
10. Har din språklige bakgrunn noe å si for forholdet ditt til den arabiske kalligrafien?
11. Kan du lese den arabiske kalligrafien?
12. Ønsker du at kalligrafien kunne være på ditt eget morsmål?
13. Er det noe du vil tilføye, som jeg ikke har spurt om, som du synes er viktig?